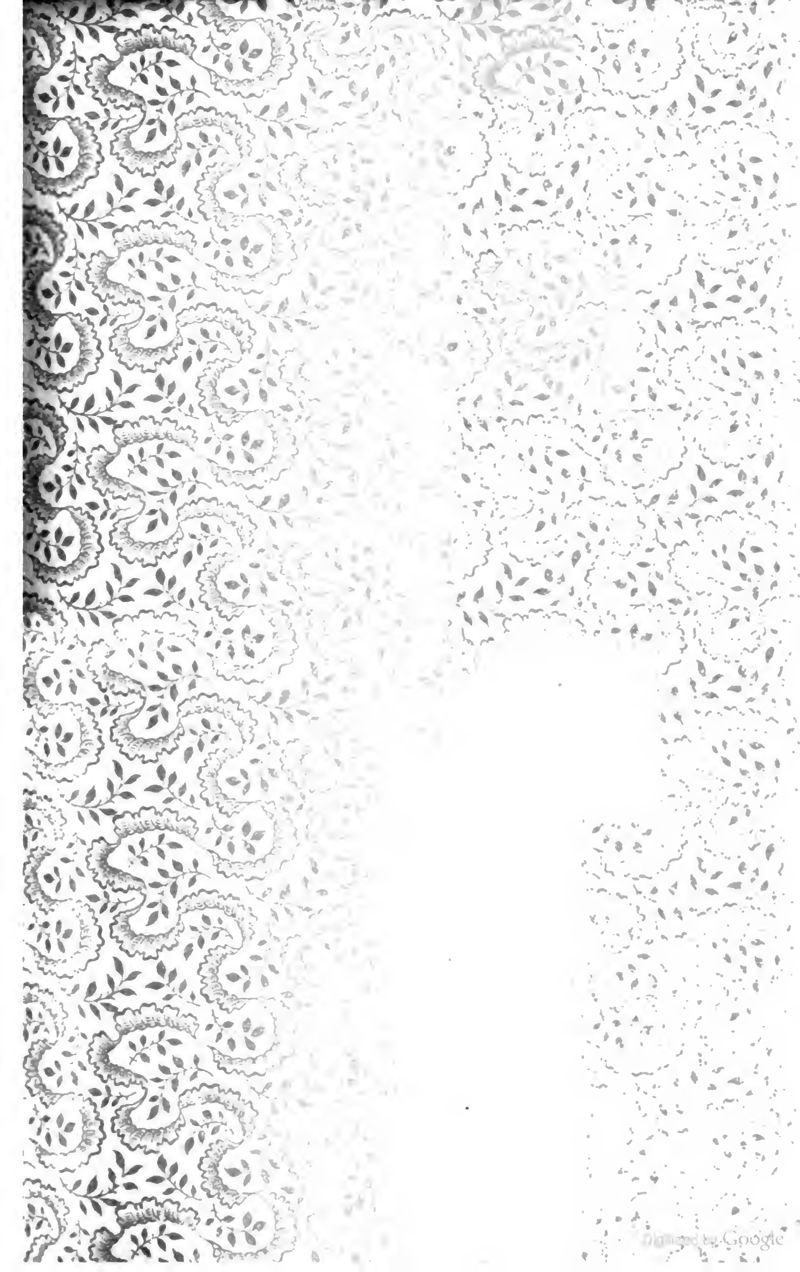
Untersuchun... über das Leben und die Dichtungen Alexander ...

Rudolf Brotanek





WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

III. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1896.

UNTERSUCHUNGEN

ÜBER DAS

LEBEN UND DIE DICHTUNGEN

ALEXANDER MONTGOMERIES

VON

RUDOLF BROTANEK

Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1896.



K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria" in Graz

Vorwort.

Die folgenden Blätter beschäftigen sich mit einem Dichter, der trotz des bedeutenden Ansehens, in welchem er in England und besonders in seiner engeren Heimat, Schottland, immer stand, den deutschen Forschern bis vor kurzem so gut wie unbekannt war. Die Gründe dieser unverdienten Zurücksetzung liegen in dem Verlauf, welchen die Entwicklung oder vielmehr der Verfall der Literatur im schottischen Dialect seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts nahm.

Die schottische Literatur, welche im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts in Barbour einen Chaucers nicht ganz unwürdigen, dessen Zeitgenossen jedoch überragenden Dichter aufzuweisen hatte; welche um die Wende des XVI. Jahrhunderts in Dunbar einen Genius hervorbrachte, dem die gleichzeitige englische Literatur keinen ebenbürtigen an die Seite stellen kann — diese einst so starke, auf der gesunden Basis eines kräftigen Volksthums beruhende und gleichzeitig von Fürstengunst getragene Literatur gerieth um die Mitte des XVI. Jahrhunderts mit einemmale in Verfall. Die politischen Wirren und endlosen Kämpfe, welche die Einführung der Reformation im Gefolge hatte, der überhandnehmende Einfluss der englischen Sprache und Literatur haben die Zerstörung so gefördert, dass die letzten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts nur eine höchst ärmliche und zum großen Theil den politischen Strömungen dienende Literatur zeitigen konnten. Kein Wunder demnach, wenn sich die Forschung der ungleich glänzenderen und reicheren

elisabethanischen Literatur zuwandte und wenn deren bescheidenere nördliche Schwester lange Zeit unbeachtet blieb.

Ist nun auch das letztgenannte Literaturgebiet an wirklichen poetischen Leistungen sehr arm, so bietet es doch anderseits dem Literarhistoriker überaus verlockende Aufgaben, zu deren Lösung er freilich seine Wissenschaft als Culturwissenschaft im weitesten Sinne wird auffassen müssen. Das Eindringen des englischen Elementes in die Sprache und die Literatur zu verfolgen, den Zusammenhang der Literatur mit den vielfach geänderten Lebensbedingungen des schottischen Volkes und mit der wechselvollen politischen Geschichte aufzudecken — alles dies zu thun und die weit verstreuten Werke der kleineren Dichter jener Zeit zu sammeln, behalte ich mir für ein größeres Werk vor. Im Folgenden will ich nur versuchen, das bedeutendste, vielleicht das einzige poetische Talent jener Zeit in seinem Leben und seinen Werken zu schildern.

Die vorliegende Arbeit entstand auf eine Anregung des Herrn Prof. Dr. Schipper und wurde im October 1893, also vor dem Erscheinen von Hoffmanns öfter zu erwähnender Abhandlung, als Doctorschrift eingereicht. Während eines Aufenthaltes in England wurde sie erheblich erweitert. In dieser Gestalt mögen die folgenden Blätter das ihrige beitragen, um einen fast unbekannten Dichter den ihm gebürenden Platz zu sichern und die Aufmerksamkeit der Forscher auf ein fast unbebautes Gebiet zu lenken.

Wien, im Juni 1896.

R. B.

INHALT.

Verzeichnis der Abkürzungen.

(M.) = Montgomerie.
(Cr.) = Cranstoun.
C = The Cherrie and the Slae.
F = The Flyting betwixt Montgomerie and Polwart.
S = The Sonnets.
MP = The Miscellaneous Poems.
DP = The Devotional Poems.
MM = The Mindes Melodie.
AP = The Attributed Poems.
S.T.S. = Scottish Text Society.
Hoffmann: Studien zu Alexander Montgomerie. Inaugural-Dissertation von Oskar Hoffmann. Altenburg 1894. (Auch Englische Studien, XX 1).
MS. B = Bannatyne Manuscript.
MS. M = Maitland Manuscript.
MS. D = Drummond Manuscript.

Ich citiere nach der Ausgabe Cranstouns (Scottish Text Society 1887), weil diejenige Laings (1821) schon sehr selten, auf dem Continent fast unerreichbar ist.

Capitel 1.

Das Leben Alexander Montgomeries.

Der erste Versuch einer kritischen Biographie Montgomeries findet sich in Dr. Irvings „Lives of the Scotish Poets“ (1802, zweite Auflage 1810). Doch wusste der Verfasser hier nicht viel mehr vorzubringen, als. was er aus den Werken des Dichters erschlossen hatte.

Einen großen Fortschritt bedeutet die Biographie, welche derselbe hochverdiente Mann der ersten Gesammtausgabe der Werke Montgomeries durch Laing 1821 vorausschickte. Auf dieser Arbeit beruhen bis zum Erscheinen der Ausgabe Cranstouns alle Notizen über den Dichter in zahllosen biographischen Wörterbüchern, Chrestomathien, Bibliographien der schottischen Literatur u. s. w.

Denn der einzige bedeutende Beitrag zur Biographie des Dichters, der seither erschien, blieb unbeachtet. Ich meine James Patersons wichtige Mittheilungen in seinem mit J. PN. unterzeichneten Aufsatz in den „Notes and Queries“ vom 4. Jänner 1868, p. 4 sq. Ein Theil dieses Aufsatzes wurde schon früher veröffentlicht. Ich fand nämlich in einem Exemplar der Ausgabe von C aus 1726, welches James Maidment gehört hatte und jetzt im Brit. Museum sich befindet, einen Zeitungsartikel eingeklebt, der in die „Notes and Queries“ wörtlich aufgenommen wurde und daselbst bis Seite 5, erste Spalte „for the space of five years“ reicht. Wann und wo dieser gleichfalls mit J. PN. unterzeichnete Artikel erschien, vermag ich nicht zu sagen. In seiner erweiterten Form in den „Notes and Queries“ ist Patersons Aufsatz namentlich wertvoll, weil daselbst die auf unsern Dichter bezügliche Stelle des Register of Privy Seal abgedruckt ist.

Die Biographie Montgomeries vor der zweiten Gesammtausgabe von dessen Werken (für die Scottish Text Society von James Cranstoun, 1886/87) bietet wenig oder nichts Neues, ist vielmehr recht unübersichtlich und verworren. Patersons Aufsatz blieb Cranstoun unbekannt.

Im Jahre 1891 ließ George S. Montgomery „A Family History of Montgomery of Ballyleck“ erscheinen, in welche er, wie er sagt, aus einem Manuscript James Patersons Nachrichten über unsern Dichter aufnimmt, die aber im wesentlichen schon in dem oben erwähnten Aufsatze der Notes and Queries enthalten waren.

Das Werk G. S. Montgomerys hat Cranstoun zu seiner Biographie des Dichters im Dictionary of National Biography (vol. 38, 297 sq.) benützt, leider sehr oberflächlich und kritiklos.

Auf die genannten Arbeiten und eine sorgfältige Ausbeutung der spärlichen Nachrichten, welche sich in Montgomeries eigenen Schriften finden, habe ich die folgende Biographie aufgebaut. Die großen Lücken in der Lebensbeschreibung Montgomeries war ich freilich nicht im Stande auszufüllen und sie werden wohl auch offen bleiben, bis ein glücklicher Fund neue Documente zutage fördert.

Der altberühmte Name der Montgomeries erscheint in den verschiedensten Schreibungen. William Fraser in seinen „Memorials of the Montgomeries Earls of Eglinton“ (Edinburgh 1859) zählt deren nicht weniger als 44 auf. Der Dichter dürfte ihn wohl „Montgomerie“ geschrieben haben, denn so erscheint der Name in dem Register of Privy Seal[1]) und auf dem Titelblatt der von Montgomerie selbst durchgesehenen Ausgabe von C, ferner im Titel der Handschrift des „Flyting“ (vgl. unten, Cap. 2) und im Drummond MS (DP 4, 50; S 67, 9; MP 43, 1. Doch vgl. S 5, 13; 30, 9; 64, 10.) Derselben Schreibung begegnen wir im Maitland MS (nach MP 51), einer etwas abweichenden im Bannatyne MS (nach den MP 15, 52, 54, nach DP 4 und 1, nach MM 23). Die Schreibung mit „ie“ ist zur Zeit des Dichters die geläufigere gewesen und nach G. S. Montgomery wird die auf „y“ erst nach 1700 in der Familie allgemeiner gebräuch-

[1]) Ich habe dieses Document in den Noten abgedruckt.

lich. Gesprochen wurde der Name jedenfalls dreisilbig, wie aus der metrischen Verwendung desselben in Montgomeries Gedichten hervorgeht.

William Arthur in seinem „Dictionary of Proper Names" gibt eine interessante und wie mir scheint ganz zutreffende Deutung des Namens. Er erklärt ihn als verderbt aus lateinisch mons Gomeris.

Einen Hügel namens Monte Gomero, gelegen in der Nähe von Loretto in Italien, erwähnt Eustace in seiner „Classical Tour through Italy" (London 1821) und zwar sei dieser Ortsnamen eine volksetymologische Umdeutung des classischen „cumerium promontorium" auf Gomer, den Sohn Japheths (Genesis 10, 2). Da dieser als Stammvater der gallischen Race galt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass in Neustria, dem Stammlande der Montgomeries, eine Ortschaft denselben Namen führte und dieser auf ihren Besitzer übergieng. Auch die Stadt Montgomery in Wales wird von englischen Geschichtsschreibern Mons Gomerici genannt. (Vgl. Thomas Harrison Montgomery, A Genealogical History of the Family of Montgomery. Philadelphia 1863.)

Ein Zweig der altberühmten Familie dieses Namens waren die Montgomeries, Earls of Eglinton[1]), welche, es ist nicht bekannt zu welcher Zeit, die Grafschaft von Giffen erwarben. Mit den in dieser Besitzung eingeschlossenen Ländereien von Hessilheid (Hessalheid, Hassilhead, Hazelhead, Heislett, Heslott) in Ayrshire belehnten sie ein Mitglied ihrer Familie, Hugh, den dritten Sohn des Alexander, Master of Montgomerie. Hugh wurde somit Begründer der Familie der Montgomeries of Hessilheid. Der Großvater unseres Dichters, John Montgomerie of Hessilheid and Corsecraigs, fiel bei Flodden.

Des Dichters Vater, Hugh Montgomerie, dritter Lord von Hessilheid, nahm eine geachtete Stellung ein und galt als eifriger Förderer der Reformation. Er starb nach T. H. Montgomery am 23. Jänner 1556. Seiner Ehe mit einer Tochter Houstons of Houston entstammten mehrere Kinder.

[1]) Die Earls of Eglinton und somit auch unser Dichter waren mit dem bekannten altschottischen Dichter Sir Hugh of Eglintoun verwandt. Hughs Tochter und Erbin, Elizabeth, heiratete John Montgomery of Eglintoun. (Vgl. Anglia I. 149.)

Der älteste Sohn, John, folgte ihm im Besitz von Hessilheid. Der zweite Sohn war Alexander, der Dichter. Ein dritter, Robert, war in den Jahren 1581—1588 Erzbischof von Glasgow, verzichtete aber auf diese Stellung und wurde Pfarrer von Symington. Auch Ezekiel Montgomerie of Weitland, der für Alexander die Sonette Ladylands beantwortet (vgl. S 66—68), gilt gewöhnlich als Bruder des Dichters. Eine Tochter Hughs, Elizabeth, heiratete Sir William Mure of Rowallan, den Vater des bekannten Dichters und Anhängers des Covenant Sir William Mure of Rowallan.

Das Geburtsjahr Alexander Montgomeries wird bei dem Mangel aller Belege (der Dichter selbst sagt nur (MP 4, 17), dass er „on Eister-day at morne“ das Licht der Welt erblickt habe) sehr verschieden angegeben, meist aber zwischen die Jahre 1540 und 1550 verlegt. Abweichungen hievon finden wir freilich, aber nur in biographischen Werken zweiten Ranges, in Chrestomathien u. dgl., deren Verfassern es auf besondere Genauigkeit und Verlässlichkeit nicht ankam und die keine eigenen Studien zugrunde legen.[1]) Eine Widerlegung erfordert nur die Ansicht Patersons, welcher die Geburt Montgomeries in das Jahr 1554 verlegt. Ihm folgt G. S. Montgomery mit der Angabe 1556, dem sich wieder Cranstoun im Dictionary of National Biography anschließt. Keiner gibt eine Quelle für dieses Datum an und es ist auch leicht zu zeigen, dass es falsch ist. G. S. Montgomerys und Cranstouns Angabe fällt sofort weg durch einen Hinweis auf T. H. Montgomerys Werk, nach welchem der Vater unseres Dichters im Jänner 1556 starb. Nun war aber Alexander Montgomerie, wie übereinstimmend berichtet wird, der zweite Sohn Hughs und hatte gewiss einen jüngern Bruder, Robert, wahrscheinlich sogar noch einen zweiten, Ezechiel.

Ebenso unmöglich ist das Datum 1554. Denn im Haupttheile des Bannatyne MS. (1568) finden wir Gedichte Montgomeries, welche wir keineswegs als Werke eines Knaben ansehen können, der zur Zeit der Eintragung derselben in

[1]) So gibt z. B. Small in dem Neudruck von Laings „Select Remains“ als Lebenszeit Montgomeries 1597—1631 an!

das MS. erst 14 Jahre alt war. Denn das eine (MP 52) ist ein Liebesgedicht, welches alle damals modischen Motive verwertet, das andere (MP 54) leistet, soweit es mir verständlich ist, Erhebliches in unsauberen Ausdrücken. Daher ist es am sichersten, bei der Ansicht Laings zu bleiben, dass unser Dichter um 1545 geboren wurde.

Der Ort, wo der Dichter das Licht der Welt erblickte, war aller Wahrscheinlichkeit nach das Schloss seines Vaters, Hessilheid Castle in Ayrshire, was von Timothy Pont bezeugt wird.[1]) Auf Ayrshire passt auch, was Polwart im Flyting 158—220 von der Heimat Montgomeries, freilich mit argen Übertreibungen, sagt. Ayrshire betreibt Bergbau (v. 120) und ist wenig fruchtbar (v. 216).

Eine Stelle in Montgomeries Maskenspiel „The Navigatioun" (MP 48, 21) hat zu der sonderbaren Meinung Anlass gegeben, dass Montgomerie in Deutschland geboren sei. Selbst ein so scharfsinniger Kritiker wie Paterson steht nicht an, aus den Worten, welche Montgomerie in diesem Maskenzug spricht und die selbstverständlich nur aus der fingierten Situation entspringen, Schlüsse zu ziehen. Cranstoun hat mit vollem Recht diese seltsamen Folgerungen zurückgewiesen. (Introduction XVIII). Übrigens geht aus dem Gedichte nicht hervor, dass Montgomerie selbst in der Maske eines Deutschen erschien. Er kann ja ebenso gut die Rede für einen andern verfasst haben.

Über die Jugend und den Erziehungsgang Montgomeries sind wir schlecht unterrichtet. In zartem Alter noch scheint er in die schottischen Hochlande geschickt worden zu sein, nach Argyleshire, wie Hume of Polwart F 183/4 zu berichten weiß (vgl. auch F 579, 588). Da nun seines Vaters Schwester, Marian, in dritter Ehe mit einem John Campbell of Skipnish in Argyleshire vermählt war, darf man wohl annehmen, dass der Dichter einen Theil seiner Erziehung im Hause dieser Tante erhielt. Der Spitzname Montgomeries, den Dempster überliefert „eques Montanus" „der Hochlandsreiter" (vgl. Cranstoun p. XIV, Dict. of Nat. Biogr., Notes and Queries), sowie der Spottname redshank, welchen Polwart

[1]) Topographical Account of the District of Cunningham, compiled about the year 1600, by Mr. Timothy Pont. Ed. by John Fullarton for the Maitland Club. 1858.

F 764 ihm zuschleudert, deuten gleichfalls auf einen längern Aufenthalt des Dichters in den Hochlanden. Auch der Verfasser eines elenden Gedichtes aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts[1]) scheint durch die Tradition hievon Nachricht erhalten zu haben, denn er sucht, wenn auch irrthümlich, die in „The Cherrie" geschilderte Landschaft bei Badenyon in Aberdeenshire.

Überhaupt erheben verschiedene Gegenden Schottlands Anspruch, unsern Dichter zu der eben erwähnten Schilderung angeregt zu haben. So versetzt John Wilson in seinem beschreibenden Gedicht „Clyde" (1764) Montgomerie in die Landschaft bei Finlayston, wie Cranstoun p. XV sq. zeigt, mit wenig Berechtigung. Mehr Beachtung verdient eine Tradition, welche sich mit erstaunlicher Zähigkeit an den Namen des Dichters knüpft. Kirkcudbright, Galloway, rühmt sich, Montgomerie in seinen Mauern gesehen zu haben und sein eigentliches Heim soll Compston Castle, ganz in der Nähe des genannten Ortes, gewesen sein. Schon Andrew Symson in seiner „Large Description of Galloway"[2]) nimmt von dieser Tradition Notiz und dass sie noch um die Mitte unseres Jahrhunderts lebendig war, geht aus der Einleitung zu der sog. Kirkcudbright-Edition von C hervor.[3]) Endlich soll auch die Scenerie am Dee zwischen Tongland und Kirkcudbright in den einleitenden Versen von C aufs genauste getroffen sein, worüber Cranstoun p. XVII ausführlich handelt.

Derselbe Verfasser sucht im Dictionary of National Biography die erwähnte Tradition noch durch Folgendes zu stützen: Robert Sempill, der Freund Montgomeries (vgl. S 25, 12) erzählt in „The Legend of the Bischop of St. Androis Lyfe" (geschrieben 1584; ed. für die S. T. S., vol. 24, 346 ff. von Cranstoun) folgende Anekdote von

---

[1]) „A Facetious Poem in Imitation of the Cherry and Slae. Giving account of the Entertainment, Love and Despair got in the Highlands of Scotland; Revealed in a Dream to one in pursuit of his stoln Cows. By G. G. of S. Edinburgh, 1701"; vgl. unten, pag. 32.

[2]) MS. in der Advocates' Library; entstanden 1684–1692.

[3]) Kirkcudbright, John Nicholson, 1842, 12°. — Facsimile-Neudruck 1885.

Patrick Adamson, dem Hauskaplan des Regenten Morton und spätern Erzbischof von St. Andrews (Z. 163—172):

His office daylie was, indeid,
The chapter to expone and reid.
165 When he that sermone celebrat,
He had a worde accustomat:
„The propheit meins this, gif ye mark it;"
Auld Captane Kirkburne to him harkit,
Perceaving weill St. Androis vaikit;
170 And syne, how sone the knave was staikit,
To all men levand he cōplenis:
„I watt now what the propheit menis."

Cranstoun druckt nach einem MS. der Advocates' Library.[1]) In dem MS. der Drummond-Collection in der University Library zu Edinburgh finden sich folgende Varianten:

166 word 167 ȝe 168 cockburne 171 leivand cōpleins 172 meins.

Der Witz liegt natürlich in dem Wortspiel zwischen „propheit" und „profit". Adamson verstand sich nicht nur auf die Auslegung des „propheit", des Propheten, sondern wusste auch seinen eigenen Nutzen (profit) zu wahren, indem er seine Einsetzung zum Erzbischof durchsetzte.

Nun gibt James Melville in seinem Diary (MS. in der Adv. Libr.; ed. Bannatyne Club 1829; vgl. Cranstoun, Introduction p. XIX) dieselbe Anekdote und legt den witzigen Ausspruch ausdrücklich dem „Captain Montgomerie" in den Mund. Daraus glaubt Cranstoun schließen zu dürfen, dass Sempill mit „Captane Kirkburne" unsern Dichter meine und dass dieser Spitzname auf dessen Aufenthalt bei Kirkcudbright gehe. (S. T. S. 30, 241.) Aber das scheint mir doch sehr zweifelhaft zu sein. Zunächst kann ich eine Form Kirkburn für Kirkcudbright (= ags. cirice + Cúđberht) nicht belegen; im Register of the Privy Council of Scotland wird der Name Kirkcudbrycht geschrieben (vgl. I 610; I 659); Thomas Tucker in seinem Report upon the Settlement of the Revenues of Excise and Customs in Scotland (1655; Early Travellers in Scotland, ed. P. Hume Brown, Edinburgh

[1]) Ich interpungiere anders als Cranstoun und fasse „to him harkit" nicht wie dieser „sprach bei sich selbst", sondern „hörte dem Adamson zu"; Subject zu complenis wäre dann Kirkburn.

1891, p. 179, 180) schreibt Kircowbright und die neuschottische Aussprache Kirkubrie, welche Cranstoun anführt, erklärt keineswegs den bei Sempill vorkommenden Eigennamen. Auch dass Sempill den Capt. Kirkburne „alt“ nennt, machte mich gegen Cranstouns Erklärung misstrauisch. Montgomerie kann ja zur Zeit der Abfassung der „Legend“ höchstens 40 Jahre alt gewesen sein.

Ich glaube vielmehr, dass die Lesart des MS. der Drummond Collection hier die richtige ist: „auld Captane cockburne“. Ein Capt. Cockburne war nämlich eine bekannte Persönlichkeit am schottischen Hofe, gerade zur Zeit der Ernennung Adamsons zum Erzbischof. Ich fand seinen Namen mehrfach erwähnt in einem hochinteressanten handschriftlichen Katalog der Bibliothek Jakobs VI., welchen Peter Young, der zweite Erzieher des jugendlichen Königs, zusammenstellte in den Jahren 1573—1583. G. F. Warner hat denselben aus dem Add. MS. 34275 des British Museum mit sehr dankenswerten biographischen und bibliographischen Nachweisen herausgegeben.[1]) In dem ersten Theil des MS., welcher eine Art Accessionskatalog aus den Jahren 1573 bis 1583 bildet, erscheint Cockburns Name auf fol. 12 (etwa 1577) und fol. 14b (1576). Fol. 15, in dem nach Warner (p. XX) 1578 eingetragenen Index Librorum Regis, kommt er nochmals vor und auf fol. 1b hat Young eine Anekdote niedergeschrieben, in welcher Cockburne eine ziemlich lächerliche Rolle spielt.

So müssen wir denn annehmen, dass entweder Melville oder Sempill sich in der Zuweisung der Bemerkung über Adamson an Montgomerie, resp. Cockburn, irrten. Der Schreiber des MS. der Adv. Libr. hat den letzteren Namen in Erinnerung an die zahllosen schottischen Namen, welche mit Kirk zusammengesetzt sind, offenbar falsch gelesen.

Muss nun auch das angebliche Zeugnis Sempills wegfallen, so bleibt es nach dem oben angeführten dennoch sehr wahrscheinlich, dass Montgomerie einige Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Argyleshire und seinem Eintritt in den Dienst des Regenten Morton in Compstone Castle gelebt

---

[1]) Miscellany of the Scottish History Society. First Vol. Edinburgh 1893.

hat, wie er sich ja auch nach seinem Sturz wahrscheinlich in dieselbe Gegend zurückzog.

Wenn wir auf Polwarts Zeugnis (F 591) irgend welches Gewicht legen dürfen, so wäre Montgomerie aus Argyle nach Flandern gegangen. Bei den regen Beziehungen, welche in der damaligen Zeit zwischen Schottland und Flandern herrschten und von welchen z. B. das Register of the Privy Council Kunde gibt, ist dies nicht unmöglich; aber wir haben kein weiteres Zeugnis für diese Reise Montgomeries.

Um diese Zeit war Montgomerie gewiss schon poetisch thätig und hatte sich wohl auch schon einen gewissen Namen gemacht, da Bannatyne 1568 einige seiner Jugendgedichte in das berühmte MS. aufnimmt. Jedenfalls hat sich Montgomerie in seiner Jugend eine umfassende Bildung erworben, von der wir in seinen Schriften reichliche Zeugnisse finden. Sein Name fehlt allerdings in den Registern der Universitäten Glasgow und Edinburgh; dies erklärt Paterson damit, dass Montgomerie wahrscheinlich der Episkopalkirche angehörte; seine Gönner Morton und König Jakob neigten ja zu dieser Form der kirchlichen Verfassung hin und sein Sohn Alexander war eifriger Anhänger derselben. (Vgl. Notes and Queries p. 6 und bei G. S. Montgomery, p. 118.)

Im Jahre 1576 finden wir Montgomerie im Dienste des Regenten Morton. Der Dichter sagt uns selbst, dass er bei diesem in Gunst gestanden habe (S 17, 10) und die erwähnte Anekdote bei Melville bestätigt dies. Wenn es auch nach den obigen Ausführungen nicht sicher ist, ob Montgomerie als ihr Urheber gelten darf, so bleibt doch das wichtige Zeugnis Melvilles bestehen, dass im Jahre 1576, als Adamson Erzbischof wurde (Irving verlegt dieses Ereignis in das folgende Jahr), „Captain Montgomerie, a good honest man, the regents domestic“ sich bei Hofe befunden habe. Irving, Biographical Notice pag. X, erwähnt, dass sich diese Nachricht auch auf Robert Montgomerie beziehen könne, doch sei es „wahrscheinlich“, dass der Dichter gemeint sei. Ich halte dies für sicher, denn von Capt. Robert Montgomerie (nach Th. H. Montgomerys „Genealogical History of the Family of Montgomery“, Philadelphia 1863, ein Neffe des Dichters) hören wir nur, dass er 1580 einer der 25 Edelleute

war, „appointit to attend on the Kingis majestie at all tymes of his ryding and passing to the feildis“ (Warner a. a. O. p. L.); von Alexander Montgomerie wissen wir aber genau, dass er schon am Hofe des Regenten eine Rolle spielte (S 17, 10).

Zu der Bezeichnung Alexander Montgomeries als „the regents domestic“ stimmt es auch, wenn er schon von Melville Captain genannt wird, ein Titel, der nach Cranstoun pag. XIX jenen zukam, welche unmittelbar um die Person des Herrschers (oder um dessen Stellvertreter) beschäftigt waren. Dabei ist aber nicht ausgeschlossen, dass Montgomerie den Titel in einer militärischen Eigenschaft führte und Paterson meint, Montgomerie habe eines jener Regimenter befehligt, welche unter Mortons Regentschaft aufgestellt wurden, die ersten Ansätze zu einem stehenden Heere in Schottland. Auch auf Dempsters „eques montanus“, von Paterson gewiss richtig mit „the Highland trooper“ übersetzt, darf man hinweisen, um zu zeigen, dass Montgomerie das Waffenhandwerk wirklich ausübte.

Dass Montgomerie schon damals mit dem jungen König in Fühlung stand, scheint mir aus dem oben erwähnten MS. Peter Youngs hervorzugehen. Fol. 14 finden wir nämlich folgende Notiz:

„Institution des princes de Chelidonius Tigurinus en francoys.

Gottin fra Capten Mongomery.“

Warner identificiert zwar in einer Note diesen „Capten Montgomerie“ mit dem später fol. 16 erwähnten Capt. Robert Montgomerie, aber es dünkt mich nicht unwahrscheinlich, dass Young auf fol. 16 den Vornamen hinzufügte, um Robert Montgomerie von dem früher genannten „Capten Montgomerie“ zu unterscheiden; und wenn Montgomerie dem König ein Werk über Prinzenerziehung schenkt, so denkt man unwillkürlich an Montgomeries Sonett 7, wo der Dichter dem König recht ernste Lehren ertheilt.

Wenn meine Vermuthung richtig ist, dass Montgomerie schon während der Regentschaft Mortons die Gunst des Königs gesucht hatte, so war dieses sein Streben offenbar

von Erfolg begleitet, denn nach jenes Mannes unfreiwilliger Abdankung (1578) wurde er in den Dienst Jakobs übernommen, während z. B. nach Paterson fast alle Inhaber der Edinburgher Regimenter, zu denen Montgomerie vielleicht gehört hatte, mit Mortons Rücktritt verschwinden und diese selbst aufgelöst werden.

Montgomerie machte sich bei Hofe bald als Dichter bekannt, wie sein zur Feier des Einzuges Jakobs in Edinburgh (1579) gedichteter Maskenzug (MP 48) beweist und stand hoch in des Königs Gunst; ja er scheint mit diesem sogar auf recht vertrautem Fuße gestanden zu haben, wie verschiedene Stellen in seinen Gedichten uns zu schließen erlauben. (Vgl. S 17, 10; 16, 13—14; 26, 11—12; 27, 13—14; MP 4, 41.) Ein recht vertrautes Verhältnis zum König setzt auch das „Flyting" voraus (vgl. dieses Gedicht, Z. 115 und S 27, 13—14), welches ca. 1582—1583 entstanden ist und, wie die angeführten Stellen lehren, zur Unterhaltung des Königs verfasst wurde.

Im Dictionary of Nat. Biogr. behauptet Cranstoun ohne eine Quelle anzugeben, dass Montgomerie der poeta laureatus am Hofe Jakobs wurde. Diese Angabe geht wohl auf den Titel von Dempsters Paraphrase der „Cherrie" zurück: „Cerasum et silvestre prunum . . . Authore primo . . . Montgomrio Scoto poeta regio, idiomatis materni Laureato." Diese späte Nachricht ist aber nicht beweisend und ich glaube, dass der angeführte Titel am schottischen Hofe niemals gebräuchlich war. Zur Zeit Dunbars war er es gewiss nicht. (Vgl. Mackay, Scot. Text Society, 16, p. XXXII.)

Sicher ist, dass Montgomeries Dienste mit einer Pension von jährlich 500 Mark schottischen Geldes belohnt wurden (etwa £ 28 nach heutiger Währung). Zum erstenmal hören wir von der Pension Montgomeries in dem Register of Presentations to Benefices. vol. II, p. 91, nach welchem ein „grant", gegeben zu Falkland am 27. September 1583, dem Dichter den genannten jährlichen Betrag unter den später im Register of the Privy Seal wiederholten Bedingungen anweist. Zugleich wird verfügt, dass Montgomerie auch den auf das vorhergehende Jahr entfallenden Betrag ausgezahlt erhalte. Dieser Erlass ist aber nach Irving und Cranstoun nur die Bestätigung eines früheren, der nach

den eben erwähnten Bestimmungen über den Beginn der Zahlung wohl in das Jahr 1582 fallen wird.[1])

Um dieselbe Zeit (April 10, 1582) fand ein Herzensroman des Dichters seinen Abschluss durch die Heirat Lady Margaret Montgomerys, der Tochter Hughs of Eglintoun, mit Robert, Maister of Seyton, dem nachmaligen Earl of Wintoun. (Vgl. Laing, p. 304; Fraser, Memorials of the Montgomeries, Earls of Eglinton. Edinburgh, 1859, vol. I, p. 47.) An diese Dame hatte unser Dichter MP 50 und 51 und wohl noch viele andere Gedichte gerichtet. S 50 scheint zu ihrer Hochzeit gedichtet zu sein und nach den letzten Strophen der beiden ersterwähnten Gedichte scheint Montgomerie sich der Hoffnungslosigkeit seiner Neigung von Anfang an bewusst gewesen zu sein. So klagt er auch MP 30, 31—36, dass der Standesunterschied zwischen ihn und die Geliebte trete. In den erwähnten „Memorials" von Fraser p. 380 findet sich ein Bild der Lady Margaret, welches die allem Anschein nach aufrichtige Schwärmerei des Dichters vollständig begreiflich erscheinen lässt. Es ist wohl dasselbe Bild, welches Charles Kirkpatrick Sharpe kannte. („Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland. By the late Wm. Stenhouse", Edinburgh 1853, p. *453.) Die folgenden Jahre bis 1586 scheint Montgomerie im ruhigen Genuss seiner Pension (vgl. Reg. of Privy Seal) und im Vollbesitz der Gnade seines Königs verbracht zu haben. In den „Reulis and Cautelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie" (enthalten in den „Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie", Edinburgh 1584 und 1585) wählt Jakob die Beispiele, deren er sich zur Verdeutlichung seiner Regeln bedient, meist aus den Gedichten Montgomeries. (Vgl. Hoffmann, p. 6 ff; Anglia, Beiblatt 1894, p. 162 f.) Den „Essayes" schickt der König unter andern Empfehlungsgedichten auch eines aus der Feder Montgomeries voraus. (S 12.)

[1]) Cranstoun hat die Sachlage vollständig verkannt, wenn er p. 333 und im Dict. of Nat. Biogr. behauptet, Montgomerie hätte die Pension als Abfertigung für frühere Dienste empfangen, als er in Ungnade fiel. Aus dem Register of the Privy Seal wird vielmehr ganz deutlich, dass Montgomerie die Pension als Belohnung für „geleistete und zu leistende gute Dienste" erhielt. Sein Sturz fällt, wie unten gezeigt werden soll, viel später.

Im Jahre 1586 erhielt Montgomerie die Bewilligung, fünf Jahre lang auf Reisen zu gehen und Frankreich, Flandern, Spanien und „andere überseeische Länder“ zu besuchen. Aus dem Wortlaut des Register of the Privy Seal, welches uns diese wichtige Nachricht übermittelt, wird klar, dass Montgomerie mit dem König auf bestem Fuße stand, als er Schottland verließ; versprach doch dieser, den Dichter und seine Pension unter seinen besonderen Schutz zu nehmen. (Vgl. zu dem Reg. of Pr. Seal das Sonett 16, 14.) Vielleicht darf man aus dem Ausdruck des erwähnten Documentes: „quhairas his guid service“ bis „of the said pensioun“ sogar schließen, dass Montgomerie in einer politischen Mission auf Reisen gieng. Wenn S 65 wirklich, wie Irving p. XI meint, aus den Jahren 1586—91 stammt, so hätten wir in dessen v. 4 einen weiteren Beweis für diese Vermuthung; auch S 14, 9—10 könnte dieselbe stützen und endlich ist bemerkenswert, dass Montgomerie mit Gefolge reist „servitouris and factouris“. Mit dieser Reise beginnt eine bewegte und sorgenvolle Zeit in Montgomeries Leben, denn der Schutz, welchen der König seiner Person und seinen Interessen angedeihen ließ, bewies sich in beiden Richtungen als ohnmächtig.

Über den Weg, welchen Montgomerie einschlug, sind wir nicht unterrichtet. Vielleicht gieng er über London, wenn die obige Datierung des S 65 richtig ist. Das Reg. of Pr. Seal erzählt mit dürren Worten, dass Montgomerie Schottland verließ um nach „Flandern, Spanien und andern überseeischen Ländern“ zu gehen, dass er dort (eine nähere Ortsbestimmung fehlt) in Gefangenschaft gerieth und großen Schaden an seiner Habe erlitt. Montgomerie selbst spricht von diesem Unglücksfall in MP 5 und S 15, 1—2, lässt uns aber über den Grund seiner Einkerkerung im unklaren. Doch darf man wohl auf MP 5, 41—56 gestützt seine Gefangensetzung auf Intriguen seiner Feinde am schottischen Hofe zurückführen. Dass er solche hatte, ist bei seiner satirischen Veranlagung nicht unwahrscheinlich und auch S 65 weist darauf hin, vielleicht auch MP 3. Montgomerie betheuert seine Unschuld S 14, 5.

Wie und wann der Dichter aus dieser Lage befreit wurde, ist nicht überliefert. Doch folgt aus den Worten des

Register of Pr. Seal: „quheras he remanit continewallie sensyne“, dass er zur Zeit der Abfassung dieses Erlasses (März 1589) schon wieder in seiner Heimat weilte, wie ja auch die Sonette „um seine Pension“ seine Anwesenheit in Schottland voraussetzen. (Vgl. S 15, 6; 16, 1; 17, 1.)

Während nämlich Montgomerie in der Fremde im Gefängnis lag, wurde er noch von einem andern Unglück betroffen: seine Pension wurde ihm entzogen.

So berichtet klar und deutlich das Reg. of the Privy Seal. S 17 dagegen könnte den Anschein erwecken, als ob der Verlust der Pension eine Folge der Ungnade und der Verbannung vom Hofe gewesen wäre, welche sich Montgomerie zu einer spätern Zeit zuzog.

Wenn wir aber dieses Gedicht näher betrachten, so sehen wir, dass von einer wirklichen Verbannung vom Hofe nirgends die Rede ist. Der Dichter nimmt zwar Abschied von dem König und seinen Freunden und erklärt, dass er außerhalb Schottlands sein Glück suchen müsse („to seik his father's sword“). Aber das ist gewiss nur eine poetische Übertreibung der Lage, in welche Montgomerie durch Einstellung seiner Bezüge hätte kommen können, wie er sie ähnlich auch S 16, 1 anwendet. Vor allem wissen wir ja, dass er, als später die Ungnade wirklich über ihn hereinbrach, keineswegs die Heimat verließ, sondern sich aufs Land zurückzog. Die Situation in diesem Gedichte ist also gewiss nur eine fingierte und darauf berechnet, auf den König Eindruck zu machen. Der Ausdruck „ʒe haif sene me griter with his grace“ passt vollends keineswegs auf eine völlige Verbannung vom Hofe, sondern bedeutet doch wohl nur: „Als ich noch mehr Einfluss beim König hatte, wäre mir das nicht widerfahren; freilich haben meine Feinde (they, v. 12) mich während meiner Abwesenheit beim König verdrängt.“

So ist um 1588 nur eine vorübergehende Verstimmung zwischen dem König und Montgomerie anzunehmen, hervorgerufen durch des Dichters Feinde, welche es etwa versuchten, die Schwierigkeiten, in welche Montgomerie auf dem Continent gerieth, gegen ihn auszunützen. S 14, 11—12 und S 17, 13 scheint mir darauf hinzuweisen, dass Montgomeries Widersacher sich bemühten, seine Entfernung aus

Schottland als unbefugte hinzustellen. Auch S 17, 12[1]); 14, 6 und 22, 2 deuten auf Bestrebungen, Montgomerie dem König zu entfremden.

Jedenfalls muss es dem Dichter gelungen sein, sich vor dem König vollständig zu rechtfertigen, denn der oft erwähnte Erlass des Privy Seal setzt das beste Verhältnis zwischen Herrscher und Dichter voraus. Heißt es doch daselbst, dass des Dichters Dienste eher eine Vermehrung als eine Verminderung seiner Bezüge verdienten und dass der König Montgomerie weiter in seinen Diensten zu behalten wünsche.

Montgomeries Pension war nach der Urkunde von Falkland aus gewissen Einkünften des Erzbisthums Glasgow zu erheben. Nun war von 1581—1588 Montgomeries eigener Bruder Robert Inhaber dieses Bischofsitzes (vgl. T. H. Montgomerys „History" und Cr. p. 382) und unter diesen Umständen konnte natürlich die Auszahlung der Bezüge des Dichters auf keine Schwierigkeiten stoßen. Als aber Robert Montgomerie auf das Bisthum verzichtete, scheinen sich die Feinde des Dichters das kurze Interregnum, welches bis zur Einsetzung James Betouns[2]) eintrat, zunutze gemacht zu haben, um die Zahlung der Montgomerie gebürenden Summe zu hintertreiben. Betoun selbst muss anfangs nicht willens gewesen sein, die Ansprüche Montgomeries anzuerkennen und ich verstehe nicht, wie Paterson (Notes and Queries, p. 6) von der Freundschaft Montgomeries mit dem Bischof sprechen kann, wo doch der Dichter ausdrücklich ihn als seinen Feind erklärt (S 19, 11, vgl. auch S 16, 9).

Montgomerie nahm in seiner Pensionsangelegenheit die Hilfe der Gerichte in Anspruch. Aber er machte mit den Richtern des „Court of Session" und auch mit seinem eigenen

[1]) „they" kann natürlich nicht auf Morton und den König sich beziehen, da der erstere 1589 schon todt war; vielmehr sind Montgomeries Feinde gemeint. (Das Sonett ist übrigens nicht an den König gerichtet, wie Cranstoun durch die Überschrift angibt.)

[2]) Beaton, der seit 1560 in Frankreich weilte, wurde nur nominell wieder eingesetzt, da er als Gesandter in einer besonderen Angelegenheit an den französischen Hof gesendet werden sollte. Thatsächlich wurde nach Robert Montgomerie ein William Erskine Erzbischof von Glasgow. Vgl. The Register of the Privy Council of Scotland, IV 154 n.

Advocaten schlimme Erfahrungen und gab in den S 18—24 seiner Entrüstung den schärfsten Ausdruck; ja er steht nicht an, die Richter geradezu der Bestechlichkeit zu beschuldigen (S 21). Die Sache scheint auch nicht vor dem Gerichtshof, sondern durch persönliches Eingreifen des Königs geschlichtet worden zu sein. Am 21. März 1589 wird der Dichter durch den oft erwähnten Erlass des Privy Seal, gegeben zu Holyrood House, wieder auf Lebenszeit in den Genuss seiner Pension eingesetzt. Seine Bezüge werden wiederum aus den Einkünften des Erzbisthums Glasgow zahlbar gemacht und die Zahlung soll vom Jahr 1588 beginnen.

Erst nachdem Montgomerie durch die Gnade des Königs seine Pension wiedererlangt hatte, ist die verhängnisvolle Wendung in seinem Leben eingetreten, welche fortan das Thema seiner beständigen Klagen bildet: er fiel bei Hofe in Ungnade. Wann dies geschah, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Wenn Thomas Dempsters (Historia Ecclesiastica) Angabe des Todesjahres Robert Semples (1595) richtig ist, müsste das Ereignis vor diesem Jahr eingetreten sein, da Montgomerie in S 25, welches nach seinem Sturz geschrieben ist, den genannten Dichter noch als lebend erwähnt. Dazu stimmt auch, dass nach Irving (History of Scottish Poetry, p. 463) Robert Hudson, dessen Fürsprache beim König Montgomerie (S 25 bis 29) erbittet, 1590 gewiss noch am Hofe Jakobs lebte. Auch konnte um diese Zeit Alexander Scott schon mit vollem Recht „old Scot“ genannt werden (S 25, 12), da er nach Laing (in dessen Ausgabe seiner Gedichte, 1821) um 1520 geboren sein muss.[1] Dass Montgomerie noch 1589 am Hofe lebte, was schon aus dem Register of Privy Seal deutlich wird, lässt sich noch durch S 6 stützen. Galloway wird in diesem Jahre Prediger am Hofe Jakobs, wodurch Montgomerie erst Gelegenheit erhielt, seinen religiösen Eifer zu preisen.

Auch über die Gründe von Montgomeries Fall sind wir nicht unterrichtet. Vielleicht dürfen wir aber die Sonette 62—64 oder ähnliche, nicht erhaltene, mit seinem Sturz in

[1]) Todd, Abbotsford Series of the Scottish Poets III 219 verlegt mit Unrecht S 25 in das Jahr 1584.

Verbindung bringen. In S 62 ist Montgomerie gezwungen, die Autorschaft eines ihm zugeschriebenen Pamphletes gegen die „Kirk of Edinburgh“ von sich abzuweisen; S 63 verwahrt er sich mit einem ungeheuren Aufwand von Entrüstung gegen die Zumuthung, dass er Satiren auf Edinburgher Mädchen geschrieben habe und S 64 vertheidigt er sich gegen den Anwurf, er habe auf die verstorbene Jane Cunningham Spottverse verfasst. Ob diese Gedichte, deren Autorschaft er so ängstlich abzustreiten sucht, wirklich ihn zum Verfasser haben, muss dahingestellt bleiben, jedenfalls geht aus den erwähnten Sonetten hervor, dass man ihn solcher Pamphlete sehr wohl für fähig hielt und so ein Spottgedicht mag ihm seine Stellung bei Hofe gekostet haben.

Eine andere Vermuthung über die Ursache des Sturzes Montgomeries wurde mir durch die Erwähnung eines gewissen Hugh Barclay of Ladyland in den Gedichten Montgomeries nahe gelegt. Aus S 66—68 dürfen wir auf ein ziemlich vertrauliches Verhältnis zwischen ihm und unseren Dichter schließen und auch „Kilburnie“ (S 69, 3) kann auf Barclay gehen, dessen Besitzung in der Pfarre dieses Namens lag. Barclay war in die Umtriebe verwickelt, welche in den neunziger Jahren vom spanischen Hofe ins Werk gesetzt wurden. Schon 1592 gerieth er deshalb in Haft, wie ich aus „The Historie and Life of King James the Sext“ entnehme (hsgg. für den Bannatyne Club 1825, p. 257): „At that same season was apprehendit tua uther gentilmen, that war bayth excommunicatit of before, the ane callit David Grayme of Fentrie, the uther Barclay of Ladyland.“ Im Jahre 1597 wurde des letzteren Hochverrath entdeckt und er begieng Selbstmord. (Vgl. Laing p. 305; auch abgedruckt bei Cr. p. 348.) Die Freundschaft mit diesem Mann mag nun für Montgomerie verhängnisvoll geworden sein, indem auch auf ihn der Verdacht des Hochverrathes und „papistischer Umtriebe“ fiel. Vielleicht darf man auch auf das oben erwähnte S 62 verweisen um darzuthun, dass Montgomeries Strenggläubigkeit nicht über alle Zweifel erhaben war.

Endlich ist mir eine sichere Nachricht bekannt geworden, dass Montgomeries Familie den spanischen Intriguen nicht fern stand. Im Register of the Privy Council of Scotland

(vol. V ed. David Masson. Edinburgh 1882) findet sich unter dem 14. Juli 1597 eine Notiz, welche der Herausgeber nur im Auszug mittheilt: „Alexander Montgomerie, brother of the Laird of Heslott (= Hazelhead) having failed to appear to answer for being art and part with the late Hew Barclay of Ladyland in the treasonable enterprise for the taking of Ilisha for the use of the Spanish army, is to be denounced rebel.“ Trotz der Namensgleichheit kann sich diese Nachricht nicht auf unseren Dichter beziehen, denn 1597 war Hew Montgomerie, nach T. H. Montgomerys „History“ ein Neffe des Dichters, Laird of Hazelhead. Auch könnten wir das Datum dieser Verordnung des Privy Council mit der oben (p. 16) gewonnenen Chronologie des Sturzes Montgomeries nicht in Einklang bringen und weiter unten wird es wahrscheinlich werden, dass Montgomerie 1597 die Gnade des Königs schon wieder erlangt hatte. Dagegen stimmt das Datum der ersten Gefangenschaft Barclays (1592) sehr gut zu meiner Zeitbestimmung des Falles Montgomeries.

Nach seinem Sturze zog sich Montgomerie auf das Land zurück (S 25, 3), wahrscheinlich nach Galloway oder Ayrshire, wo er ja schon früher geweilt hatte. Darauf deutet auch die Erwähnung von Schmiededistricten S 25, 2 und S 30, 13. Nach der Encyclopaedia Britannica wird nämlich Eisen in Schottland gewonnen in den Grafschaften Lanark, Ayr, Clackmannan und Stirling. Ein Theil von Lanark und Ayr gehörte aber zu dem alten District Galloway. (Vgl. Carlisle Topographical Dictionary of Scotland, vol. I.)

Dort lebte er in ärmlichen Verhältnissen, immer bestrebt, den Weg zu Hofe zurück zu finden. (S 25 ff.) Große Hoffnungen scheint er auf seinen einstigen Freund Robert Hudson gesetzt zu haben, an den er mit der Bitte herantritt, er möge sich beim König für ihn verwenden (S 25 bis 29). Aber er hatte sich in diesem Mann getäuscht und S 30 klagt er oder Christian Lindesay in seinem Namen mit großer Bitterkeit über den treulosen Freund.

Die Klagen über seine Armut in den erwähnten Sonetten legen die Vermuthung nahe, dass er seine Pension zum zweitenmal verlor, als der König seine Hand von ihm zurückzog. Von nun an verlieren wir die Spur Montgomeries

fast vollständig und sind mit Ausnahme einer sichern Erwähnung völlig auf Vermuthungen angewiesen.

Zunächst drängt sich uns die Frage auf, ob Montgomerie jemals an den Hof zurückkehrte. Diese wurde bisher meist verneinend beantwortet. Nur der Verfasser (David Irving?) der kurzen Notiz über Montgomerie in der Encyclopaedia Britannica (Ninth Edition, vol. XVI 790) erklärt, dass der Dichter die Gunst des Königs wiedererlangte und ihn 1603 nach England begleitete. Ich habe mich in meiner Besprechung der Schrift Hoffmanns dieser Ansicht angeschlossen, namentlich mit Rücksicht auf S 65, welches ich in die Jahre nach 1603 glaubte verlegen zu müssen, da es in London geschrieben ist und der Dichter erklärt, im Dienste des Königs daselbst zu weilen. Als ich dies niederschrieb, war mir der Wortlaut des Erlasses des Privy Seal noch nicht bekannt, aus dem ja deutlich hervorgeht, dass Montgomerie im Dienste des Königs die Reise 1586 antrat und keineswegs, wie ich aus Cranstoun p. 333 schließen musste, schon 1583 in Ungnade fiel. Nunmehr hindert also nichts, das S 65 mit Irving (p. XI) in die Jahre 1586—88 zu verlegen und die Begründung, welche ich für meine Ansicht aus diesem Sonett zu gewinnen suchte, ist hinfällig geworden. Doch halte ich die andern, im Beiblatt 163—4 vorgebrachten Gründe für ausreichend, um Montgomeries Wiederaufnahme bei Hofe zu beweisen.

Ich erwähnte dort den Druck von MM, der 1605 zu Edinburgh erschien und bei oberflächlicher Betrachtung ganz englische Lautformen zeigt. Diese auffallende Erscheinung erklärte ich mir dadurch, dass Montgomerie in dem Bestreben, auch in England als Dichter bekannt zu werden, seine Psalmenübersetzung in englische Sprachformen umgoss, was ihm freilich nicht vollständig gelang.

Ferner wies ich auf das Verhältnis der zwei Drucke von C aus dem Jahre 1597 hin. Wenn in diesem Jahre bei demselben Drucker zwei Ausgaben des Werkes erscheinen, so glaubte ich daraus schließen zu dürfen, dass die erste Ausgabe eine „surreptitious edition“ war und Montgomerie nur im Besitze der Gunst des Königs eine zweite, verbesserte Auflage durchzusetzen vermochte, da ja der Autor damals dem Drucker rechtlos gegenüberstand. Ich kann jetzt noch

hinzufügen, dass schon Ritson von einer Raubausgabe der C spricht.[1]) Freilich erklärt Ritson die zweite Ausgabe aus 1597 für surreptitious; aber hätte er die erste gekannt, so hätte er seine Bemerkungen gewiss auf diese bezogen, denn dass die zweite erhebliche Verbesserungen aufweist, wird schon aus einer flüchtigen Vergleichung deutlich und wenn auch der zweite Druck mit v. 1071 abbricht, was Ritson als Kennzeichen einer Raubausgabe bezeichnet, so lässt sich leicht einsehen, dass Montgomerie in dem Bestreben, sein Werk möglichst bald in unentstellter Form gedruckt zu sehen, sich nicht erst Zeit nahm, einen Schluss hinzuzudichten. Dass Waldegrave dem Begehren des Dichters nach einer zweiten Auflage Rechnung trug, ist umso bemerkenswerter, als der genannte Drucker im Jahre 1597 sehr beschäftigt war. (Vgl. die Liste der von ihm gedruckten Bücher bei Dickson und Edmonds, Annals of Scottish Printing.) Auch hätte er als „Prenter to the Kings Majestie“ kaum gewagt, das Werk eines bei Hofe missliebigen Dichters zu drucken. Endlich mag auch Dempsters Notiz, dass Jakob den Tod des Dichters betrauerte, in Verbindung mit den angeführten Argumenten einige Beweiskraft zugeschrieben werden. (Abgedruckt bei Cranstoun pag. XXV.)

Vielleicht sind die folgenden interessanten Nachrichten über Montgomerie geeignet, diese Erwägungen zu stützen. Im „Bannatyne Miscellany“, vol. I (Edinburgh 1827) sind aus einem MS. der Advocates' Library einige kurze Aufsätze, wahrscheinlich aus der Feder des bekannten Theologen Calderwood (1575—1650) abgedruckt. Sie beziehen sich auf die Bestrebungen Karls I., die alte, seit 1564 in Schottland gebräuchliche Sternhold-Hopkins-Version der Psalmen durch diejenige König Jakobs zu verdrängen, welche 1631 zu Oxford erschien. (Zweite verbesserte Ausgabe London 1636.) Dieser Absicht Karls I. trat nun die allgemeine Kirchenversammlung (General Assembly) im Jahre 1632 entgegen und ihr wurden die erwähnten Memoranda Calderwoods vorgelegt. Es sind drei an der Zahl, aber sie decken sich inhaltlich fast vollständig und das Hauptargument gegen

[1]) Citiert in: Select Scotish Songs, Ancient and Modern; with Critical Observations and Biographical Notices, by Robert Burns. Ed. by R. H. Cromek, London 1810, II 24 f.

die Aufnahme der neuen Psalmenversion ist folgendes: Die allgemeine Kirchenversammlung von Brunteland (Burntisland), Mai 1601, habe von Robert Pont ein Gutachten verlangt, ob eine Änderung der gebräuchlichen Übersetzung nothwendig sei. Da dieser keine Antwort gab, wird geschlossen, dass er eine neue Version nicht für geboten erachtete. Dann heißt es weiter: „If it had bene found expedient to alter these psalmes, Montgomrie and som vthers principalls of inglish poesie in ther tymes as they gave yr assayes of som psalmes yet extant: So they offered to translate the whole book freilie without any price for yr paines, ather frae the publicke state or privat mens purses. — As the kirk refused the offer of these poets as neidles for the publick and private worship of God . . .“ etc.

Diese Stelle ist auch abgedruckt in Irvings Biographical Notices, der sie aus Blackwoods Edinburgh Magazine entnimmt. Der dritte Band (1818) dieser Zeitschrift enthält eine Folge von anonymen Artikeln „Metrical Versions of the Psalms“, deren Verfasser erklärt, dass der Zeitpunkt des erwähnten Anerbietens Montgomeries unbekannt sei. Aber aus dem Zusammenhang der angeführten Stelle geht wohl hervor, dass eben Montgomeries und der andere Dichter Psalmenübersetzung der Versammlung von 1601 vorlag und zur Einholung des Gutachtens Robert Ponts Anlass gab. Interessant ist ferner, dass Spottiswoode (History of the Church of Scotland, ed. Russell, Edinburgh 1851, III 98 f.) erwähnt, König Jakob sei in der Assembly von 1601 zugegen gewesen und wäre für eine neue Bearbeitung eifrigst eingetreten. Daher scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass Jakob selbst Montgomerie zu diesem Werk anregte.

Über die letzten Lebensjahre des Dichters fehlt jede Nachricht. Zur Zeit der Veröffentlichung von MM dürfte er noch am Leben gewesen sein, denn Irving bemerkt mit Recht, dass ein so unbedeutendes Werk zwar vom Verfasser selbst anonym herausgegeben werden konnte; nach seinem Tode aber hätte man gewiss zur Empfehlung desselben den berühmten Namen Montgomeries auf den Titel gesetzt. Dempsters Angabe, Montgomerie sei 1591 gestorben, ist gewiss falsch, denn zwei Epitaphe aus seiner Feder (MP 55, 56) sind auf Personen geschrieben, welche erst 1592 starben.

T. H. Montgomery und G. S. Montgomery im „Pedigree I" geben als des Dichters Todesjahr 1611 an. Ich weiß nicht, auf welche Quelle sie zurückgehen, doch könnten sie Dempsters Datum in der Historia Ecclesiastica: MDXCI als bloßen Druckfehler für MDCXI fassen. Freilich wird auch in desselben Schriftstellers „Scotorum Scriptorum Nomenclatura", einem Auszug aus der 7 Jahre später gedruckten Historia, das Jahr 1591 in arabischen Ziffern als Todesjahr M.s angegeben. Immerhin könnte dies aber auf eine Flüchtigkeit Dempsters zurückgehen, der bei der Abfassung des Hauptwerkes MDXCI statt MDCXI las oder schrieb und dies gedankenlos in den erwähnten Auszug herübernahm. Aus dem Titel der ersten vollständigen Ausgabe von C wissen wir, dass Montgomerie 1615 schon todt war. Dazu stimmt auch, dass — nach Paterson N. and Q. p. 6 — des Dichters Name wohl deshalb niemals als Zeuge bei der Taufe der Kinder seiner Tochter Margaret (ü. d. vgl. w. u.) erscheint, weil er vor der Geburt seines ersten Enkels (1614) starb.

Montgomerie wird also um 1610 aus dem Leben geschieden sein, wie Paterson bei G. S. Montgomery annimmt.

In dem öfters erwähnten Aufsatz in den N. a. Q. hat Paterson nachgewiesen, dass Montgomerie verheiratet war und zwei Kinder hatte, Alexander und Margaret. Die letztere heiratete einen Alexander Vallange oder Vallance aus Glasgow. Wir erfahren dies aus den Acten eines Hexenprocesses, der 1622 in Glasgow sich abspielte. Eine gewisse Margaret Wallace wird angeklagt, ein Kind des Alexander Vallange und der Margaret Montgomerie verhext zu haben.[1]) Mr. Alex. Montgomerie, der Bruder der Mrs. Vallange, soll als Zeuge erscheinen, entschuldigt sich aber durch Krankheit und in den Acten heißt es, dass sein Zeugnis ohnehin nicht hätte angenommen werden können, da er und Mrs. Vallange „brother bairns of the hous of Hessilheid" wären. Paterson beweist, dass dieser Ausdruck nur auf die Nachkommen unseres Dichters gehen könne.

[1]) Nicht Marg. Montgomerie wird als Hexe angeklagt, wie Cranstoun im Dict. of Nat. Biogr. in unbegreiflicher Flüchtigkeit angibt!

Das Geschlecht Montgomeries lebt wohl jetzt noch fort. Sein Sohn, ein eifriger Anhänger der Episcopalkirche, siedelte sich in Irland an. Des Dichters Enkel, John, kämpfte gegen Cromwell und einer seiner Nachkommen war nach Paterson 1868 Brigadier-General im indischen Dienste. (N. a. Q. p. 4.)

Der Lebenslauf Montgomeries, wie ich ihn eben zu schildern versuchte, bietet einige merkwürdige Parallelen zu den Schicksalen seines großen Vorgängers Dunbar und diese Ähnlichkeit der äußeren Verhältnisse bringt manche Übereinstimmung in den Themen ihrer Dichtung mit sich. Beide Dichter sind Hofdichter und es scheint fast, als ob die Persönlichkeit der Herrscher auf die Dichter Einfluss geübt hätte: Wie Dunbars Herr, Jakob IV., eine vorwiegend heitere und lebenslustige Natur war, so ist auch der Grundton von Dunbars Dichtung fröhlich, frisch, von kecker Lebenslust getragen. Ebenso entspricht Montgomeries Dichtung auffallend dem Charakter seines Königs. Wie Jakob VI. mürrisch, misstrauisch, dabei eitel und gelehrten Neigungen hingegeben war, so vermissen wir auch in Montgomeries Dichtung fast alle heitern, freundlichen Züge. Die Klagen über Zurücksetzung, über Unglück in der Liebe, welche Dunbar mit so fein humoristischen und ironischen Zügen auszustatten weiß, wirken bei unserm Dichter unendlich ermüdend durch das Festhalten an der durchaus ernsten, ja grämlichen Grundstimmung seiner Dichtung. Selbst für die gelehrten Neigungen Jakobs VI. finden wir Entsprechungen in der Dichtung seines Hofpoeten: ich brauche nur auf die geographischen und historischen Excurse in MP 48 oder auf Gedichte zu verweisen, welche von irgend einem philosophischen Satz ausgehen: MP 26, S 56. Wie Dunbar seinem König oft die derbsten Wahrheiten rücksichtlos ins Gesicht sagt, so finden wir auch Montgomerie wenigstens in einigen Gedichten mit der Wahrheit nicht zurückhalten, die er freilich in recht milder Form vorbringt. So in Son. 7, jenem Gedichte, in dem Montgomerie wohl auf eine ihm widerfahrene Zurücksetzung hin dem Könige räth, in der Wahl seines Hofstaates vorsichtiger zu sein, ganz wie Walther von der Vogelweide die etwas gemischte Gesellschaft am Thüringer Hofe tadelt.

Doch dergleichen Gedichte stehen bei Montgomerie vereinzelt da unter der Masse von Schmeicheleien, welche er seinem Könige glaubt sagen zu müssen, während Dunbar eigentlich nur ein einzigesmal dem König ein etwas überschwängliches Lob darbringt in einem Gedichte, wo er es schwerlich hätte vermeiden können: „The Thistill and the Roiss.“ Zu einem fast kameradschaftlichen Verhältnis wie zwischen Jakob IV. und Dunbar kam es zwischen Jakob VI. und Montgomerie gewiss niemals.

In Übereinstimmung finden wir Montgomerie und Dunbar in jenen Gedichten, wo sie sich mit Bitten an ihren König wenden, der eine um eine feste Anstellung im Kirchendienste, der andere um Wiedererlangung seiner Pension. Sie waren ja beide mit Glücksgütern nicht eben gesegnet.

Gemeinsam ist den beiden Dichtern auch der Drang in die Ferne, der sie zu großen Reisen veranlasste. Sie berühren sich ferner in der hohen Meinung, die sie von ihrem dichterischen Schaffen haben. (Vgl. S 20, 14; 26, 8; 62; MP 4, 31—2, 26—7.) Am Schlusse ihres Lebens wenden sich beide der geistlichen Dichtung zu.

Um mit einem äußerlichen Zuge zu schließen, mag darauf hingewiesen werden, dass wir uns beide Dichter von kleiner Gestalt vorzustellen haben.

Von Einzelheiten, welche uns das schattenhafte Bild Montgomeries einigermaßen vervollständigen, habe ich folgende anzuführen. Der Dichter war allem Anschein nach ein scharfer Zecher und dem Wein etwas über Gebür ergeben. Seine Freunde spielen darauf an S 66, 11, 14; das feuchtfröhliche Sonett 69 legt davon Zeugnis ab und endlich ist es doch auffallend, dass Montgomeries Gegner im Flyting diesem unzähligemale seine Trunkenheit vorwerfen darf (vgl. F 32, 167, 169, 178, 567, 607, 632, 770, 790, 759, 776, 743, 767), ohne dass dieser den Vorwurf mit gleicher Münze zurückzahlte, worin doch der sonstige Verlauf des Flyting Erhebliches leistet. Ja er vertheidigt sich nicht einmal gegen diesen Anwurf.

Montgomerie scheint mit der Musik vertraut gewesen zu sein. (Vgl. die Ausdrücke aus der musikal. Terminologie C 88 ff.; MP 3, 13 ff.)

Montgomerie war viel von körperlichen Leiden geplagt.

Er spielt öfter darauf an: S 15, 2, 5; 25, 5; 30, 14; F 716; MP 43, 41. Seine Taubheit erwähnt er S 15, 5; 66, 3. Gewiss trugen diese Leiden dazu bei, den Grundton seiner Dichtung zu einem so hypochondrischen zu gestalten.

Die Spärlichkeit der Nachrichten über Montgomeries Leben überrascht uns umsomehr, als vielfache Zeugnisse lehren, dass er schon zu seinen Lebzeiten ein sehr bedeutendes Ansehen als Dichter genoss, welches sich fast unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat.

Sein Dichterruhm beruht freilich hauptsächlich auf seiner „Cherrie“, welche noch gegenwärtig bei der Landbevölkerung Schottlands ungemein beliebt ist. Mir sind nicht weniger als 37 Ausgaben dieses Gedichtes bekannt geworden[1]), unter diesen viele „chapbooks“, schlecht gedruckte und elend ausgestattete Büchlein, wie sie die Hausierer auf dem Lande um billiges Geld verkaufen oder wie sie auf Jahrmärkten zu erstehen sind. Das British Museum besitzt Ausgaben von C in einer Sammlung solcher chapbooks (Press Mark 1078. K. 4), welche James Mitchell, der Sammler, sehr zutreffend als die Bibliothek des schottischen Landmannes bezeichnet.

Aber nicht nur in Schottland war und ist C ein äußerst volksthümliches Buch, wir finden auch Ausgaben desselben in Belfast (1700) und London (1646). Im Jahre 1779 erschien sogar eine modernisierte Ausgabe, welche zweimal wiederholt wurde.

Die andern Gedichte Montgomeries geriethen schneller in Vergessenheit. Denn neben C wurde ja nur das Flyting (bis zu der Ausgabe Irvings zehnmal) und Mindes Melodie (bis 1821 ein einzigesmal) selbständig gedruckt. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie sich der Zeitgeschmack im XVIII. Jahrhundert der Cherrie zuwendet, während F fast ganz vergessen wird. Im XVII. Jahrhundert waren 8 Ausgaben des F gedruckt worden, im XVIII. eine einzige, die in Watsons Collection. Dagegen erscheinen von C im XVII. Jahrhundert 10, im XVIII. 16 Ausgaben. Die S, MP und DP konnten wegen ihres theilweise rein persön-

---

[1]) Eyre-Todd in der Abbotsford Series of the Scottish Poets, vol. III, 242, kennt deren nur 23, Cranstoun nur 20.

lichen Inhalts, anderseits auch wegen ihrer oft nichts weniger als natürlichen Diction niemals in dem Grade populär werden wie C. Immerhin werden einige derselben fast regelmäßig in den Ausgaben von C mitgedruckt.

Im folgenden seien einige Zeugnisse für Montgomeries Beliebtheit aus vier Jahrhunderten zusammengetragen, welche zumeist den Biographen unseres Dichters entgangen sind.

In welchem Ansehen Montgomerie schon zu seinen Lebzeiten stand, geht aus König Jakobs „Reulis and Cautelis“ (1584) hervor, wo die Beispiele für verschiedene Regeln und Strophenformen aus seinen Dichtungen entnommen werden. (Vgl. Hoffmanns Studien, pp. 6 ff.; Beiblatt zur Anglia, 1894, pp. 162—3.) Auch S 26, 12 beweist, dass Jakob Montgomeries Talent zu würdigen wusste und Hoffmann vermuthet aus dieser Stelle mit großer Wahrscheinlichkeit, dass unser Dichter geradezu der Berather des jungen Königs in Angelegenheiten der Poesie war. Seine Gedichte wurden jedenfalls handschriftlich weit verbreitet und ein solches Transcript von S 12 ist noch erhalten in John Maxwells of Southbar MS. (Siehe unten Cap. 2.) Auch C muss lange vor den Drucken von 1597 handschriftlich oder in einer jetzt verlorenen Ausgabe im Umlauf gewesen sein. Eine Strophe dieses Gedichtes findet sich ja schon in den „Reulis“ König Jakobs.

Ein interessantes Zeugnis für die Popularität, welche Montgomerie schon zu seinen Lebzeiten genoss, besitzen wir ferner in den Gedichten eines John Burel, Bürgers von Edinburgh. (Vgl. über ihn Dict. of Nat. Biogr. VII 440.) Dieser ließ zwischen 1590 und 1600 bei Waldegrave ein Bändchen Gedichte erscheinen, das dem Herzog Ludwig Lenox gewidmet ist. Dem einzigen erhaltenen Exemplar (im British Museum) fehlt das Titelblatt; G. Chalmers, Dickson und Edmond (Annals of Scottish Printing II 472) und der Katalog der Bibliothek Brights geben als Jahr seines Erscheinens 1595 oder 1596 an; ich weiß nicht, auf welche innere oder äußere Gründe sie sich stützen. Sicher ist wohl nur, dass ein Gedicht dieser Sammlung „The Discription of the Queens Maiesties Maist Honorable Entry into the Tovn of Edinburgh“ im Jahre 1590 entstand, unter dem

frischen Eindruck der Festlichkeiten beim Einzug der Königin Anna. Es enthält die deutlichsten Anklänge an Montgomeries Cherrie; z. B:

„For thair the dascant did abound,
With the sweit diapason sound.
Tennour and trebill with sweit sence,
Ilkane with pairts gaif notes agane" ... (Vgl. C 85—90.)

Burel: „in a robe of clenely crispe"; vgl. C 113.

Die ersten erhaltenen Ausgaben von C stammen aus 1597 (vgl. unten, Cap. 2); wir müssen daher entweder annehmen, dass Burel aus einem jetzt verlorenen Druck dieses Werkes schöpfte oder dass er, wie mich wahrscheinlicher dünkt, Montgomeries Lehrgedicht aus einer Abschrift kennen lernte. Die Sammlung Burels enthält ferner ein in jeder Beziehung elendes und verworrenes Gedicht in der Strophe von C: „The Passage of the Pilgremer", an welchem das einzig Interessante die zahlreichen wörtlichen Entlehnungen aus Montgomeries Hauptwerk sind. Ich kann es mir nicht versagen, einige besonders deutliche Fälle anzuführen.[1])

Burel (ed. Watson) 16, 11: amasing, and gasing; C 123.
17, 10: The air wes than untemperat; C 29.
20, 2: His haist than, had maist than; C 417.
23, 23: That dropit and knopit; C 39.
27, 5: (The Cygonie) come granen to the ground; C 205.
28, 11: Thair hew so, furth schew so; C 265.
30, 16: Na tokin I wes stout; C 304.
36, 20: The Rochis repercust and rang; C 47, 89.
37, 30: Sick dangers puts strangers; C 725.
41, 21: That deing, my being; C 529.
44, 27: All tyms ay, thir cryms ay; C 1033.
50, 29: Thy trymnes and nymnes; C 13.

Auch andere Gedichte Montgomeries müssen bald nach ihrer Entstehung beliebt geworden sein. So haben die Brüder Wedderburn unseres Dichters MP 41 für ihr „Compendious Buik of godly and spirituall Sangis" (1578, 1597, 1621) umgestaltet und ein sehr frommes Lied daraus gemacht. Etwas später wurde Montgomeries Gedicht noch einmal nachgeahmt

[1]) Burels erwähnte Gedichte sind vortrefflich abgedruckt in Watsons Choice Collection: eine ganz ungenaue Beschreibung des ersten Druckes bei Hazlitt, Handbook, 67; Notes and Collections, I 59.

in einem Jagdlied, welches Charles K. Sharpe in Stenhouses „Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland“ (1853, p. *215) mittheilt. Die erste Strophe lautet:

„The cock's at the crawing,
The day's at the dawing,
The cock's at the crawing,
We're o'er lang here.
Bridekirk's hunting
Bridekirk's hunting
Bridekirk's hunting
The morn, an' it be fair.“

Um die Wende des Jahrhunderts gedenkt Timothy Pont in seinem oben erwähnten Werke bei Gelegenheit der Beschreibung von Hasilhead-Castle Montgomeries mit folgenden Worten: „Faumes it is for ye birth of yat renomet poet, Alexander Montgomery.“

Im XVII. Jahrhundert lebte der Ruhm Montgomeries ungeschmälert fort. 1627 erschien Thom. Dempsters Historia Ecclesiastica Gentis Scotorum, in welcher die öfter erwähnten, in des Verfassers bekanntem panegyrischen Ton gehaltenen Notizen über Montgomerie sich finden. (Theilweise gedruckt bei Cranstoun (pp. XIV, XXV, XXX, XXXII). Sie dürften schon vor 1620 geschrieben worden sein, denn in diesem Jahre veröffentlichte Dempster einen Auszug aus seinem Hauptwerk, die oben genannte „Nomenclatura“, in welcher auch Montgomeries Namen erscheint.

Um dieselbe Zeit ungefähr richtete Sir William Mure, der Neffe Montgomeries, seine bekannte Epistel an Charles, Prince of Wales, den späteren Karl I., in welcher Montgomerie mit folgenden Worten gefeiert wird (die Epistel ist vollständig gedruckt in Thom. Lyles Ancient Ballads and Songs p. 115 und bei Cranstoun p. XII):

„Matchless Montgomery in his native tongue,
In former times to thy great Sire hath sung,
And often ravish'd his harmonious ear
With strains fit only for a prince to hear.
My Muse, which nought doth challenge worthy fame,
Save from Montgomery she her birth doth claim,
(Allthough his Phoenix ashes have sent forth
Pan for Apollo, if compared in worth),
Pretendeth title to supply his place
By right hereditar to serve thy grace.“

Sir William Mure scheint wirklich als Erbe der dichterischen Begabung seines Oheims betrachtet worden zu sein, denn in zwei Sonetten[1]) fordert ihn Alexander Sempill auf, der Sidney Schottlands zu werden und mahnt ihn mit Hinweis auf Maxwell und Montgomerie, eifriger die Poesie zu pflegen:

„Sprang thou from Maxwell[2]) and Montgomerie's muse,
To let our poets perish in the West?"

Montgomerie, für lange Zeit der letzte bedeutende Dichter, der im schottischen Dialect schreibt, ist zugleich der erste, welcher mit Entschiedenheit in die von den englischen Dichtern seit Surrey und Wyatt betretenen Bahnen einlenkt. So ebnet er den Weg für jene Schotten, welche in der englischen Schriftsprache dichten, für Drummond von Hawthornden, Sir William Alexander, Sir Robert Ayton etc.

Der erstgenannte verschmäht es auch nicht, gelegentlich an Montgomeries Gedichte sich anzulehnen, die er ja gewiss gründlich kannte. War doch das wichtigste MS. der Werke unseres Dichters in seinem Besitz. Die zahlreichen Übereinstimmungen, welche wir in den Themen der beiden Dichter bemerken, sind wenig beweisend, da sie meist auf gemeinschaftliche Vorbilder zurückgehen dürften; aber wir begegnen bei Drummond auch wörtlichen Entlehnungen aus Montgomerie, z. B.:

Drummond (ed. Turnbull) p. 315, Z. 12—13:

„. . . thy forts with flames devour'd,
Thy champions slain, thy virgins pure deflower'd."

Vgl. Montgomerie MP 48, 45—46, wo auch der Reim derselbe ist.

Drummonds Sonett p. 5, 15 ist — abgesehen von der Pointe in den zwei letzten Versen — gewiss von Montgomeries S 1 und 2 inspiriert; vgl. besonders: z. 18: „essence pure" mit S 1, 1; z. 19 f.: „what motion have those fixed sparks of gold . . . by sprights, or bodies . . . if they be

[1]) Diese sind gedruckt bei Lyle, p. 128, und theilweise in Mains Treasury of English Sonnets, p. 329.

[2]) Über Maxwell vgl. auch The Paisley Magazine, August 1828. Motherwells Preface zu Hendersons Scottish Proverbs 1832

turn'd", S 1, 8; z. 24 „this hanging round", S 2, 9. Drummond p. 8, 5 ff.: „Fair Moon . . . if in thy shrine, thou hast not yet that once sweet fire of thine, Endymion forgot", MP 19, 7 ff. Drummond p. 260, 3 f.: „In vain thou count'st the fair Europa's wrongs And her whom Jove deceived in golden show'rs", vgl. MP 51, wo dieselben Beispiele aus der Mythologie nahe beisammen stehen und auch der Ausdruck „goldin schours" sich findet.

Die Componisten mussten bald auf die in metrischer Beziehung so sorgfältigen lyrischen Gedichte Montgomeries aufmerksam werden. In der That fand ich Melodien zu seinen Gedichten in mehreren musikalischen Handschriften und Drucken, freilich meist ohne die Texte, nur mit Angabe der ersten Zeile oder des Titels des Gedichtes.

So in einem musikalischen MS.: „An Playing Booke for the Lute. Wherin ar contained many cvrrents and other mvsical things. At Aberdein. Notted and collected by Robert Gordon. In the yeere of our Lord 1627. In Februarie." Am Ende des MS. steht folgende Notiz: „Finis huic libro impositus. Anno D. 1629. Ad finem. Decem. 6. In Stra-Loth." (Vgl. einen Artikel von E. Hood in „The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle". London 1823, vol. 93, p. 122; derselbe ist fast vollinhaltlich aufgenommen in Dauneys später zu nennendes Werk p. 368.) In dieser Sammlung tragen drei für die Laute gesetzte Stücke folgende Überschriften: Lyke as the Dumbe (offenbar MP 15); The day dawes (MP 41); Before the Greekes (MP 38). Nur betreffs des zweiten Stückes könnte man im Zweifel sein, ob wirklich Montgomeries MP 41 mit der Überschrift gemeint ist, da es ja gewiss mehrere Gedichte mit dem Refrain oder der ersten Zeile: „Hay, now the day dauis" gab. Aber Laing[1]) bemerkt mit Recht, dass die Melodie deutlich das Gepräge einer Kunstmelodie zeigt und von einem der Musiker am Hofe Jakobs zu den Worten Montgomeries componiert sein dürfte. Eine ältere und volksthümliche Melodie ist ja erhalten und zeigt mit der eben erwähnten

[1]) Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland. By the late William Stenhouse. Originally compiled to accompany the „Scots Musical Museum" and now published separately, with additional Notes and Illustrations, Edinburgh and London 1853. p. 534.

keine Ähnlichkeit. (Vgl. Sibbald IV p. LIX und unten Cap. 2.) Etwa gleichzeitig mit Gordons Lautenbuch ist das bekanntere, gegenwärtig in der Advocates' Library befindliche Skene MS., herausgegeben für den Bannatyne and Maitland Club mit einer wertvollen musikhistorischen Einleitung von W. Dauney, 1838.[1]) Im siebenten Theil desselben (Nr. 111) steht eine Melodie zu MP 15, überschrieben „Lik as the dum Solsequium", welche wir im sog. Aberdeen-Cantus wiederfinden werden. Dauney druckt dieselbe nicht ab. (Vgl. p. 311.)

Im Jahre 1631 erschien zu Würzburg eine Paraphrase von C in lateinischen Hexametern, ein nachgelassenes Werk Dempsters, das auch zwei verschiedene Übersetzungen von S I enthält. (Titel bei Cr. p. LIII.) Auf fol. A 2 spricht der Übersetzer in einer Art Envoy „Ad libellum" sein Werk folgendermaßen an:

> „Si quid contigerit tamen favoris,
> Montgomry tribuas tuo parenti . . .
> Nil nostrum nisi labor."

Die Übersetzung scheint wirklich in Schottland Beifall gefunden zu haben, denn 1696 erscheint in Edinburgh ein Nachdruck der Würzburger Ausgabe.[2])

Sehr schmeichelhaft sind die Ausdrücke, mit welchen Calderwood in seinen bereits erwähnten „Reasons" (1632) von Montgomerie spricht (vgl. oben, p. 21): „Mongomerie and som vthers principalls of inglish poesie." — „Alex. Montgomrie had a singular vaine of poesie . . ." — „That excellent poet, Mr. Montgomerie . . ."

An die angeführten Musik-Sammlungen, welche Melodien zu den Gedichten Montgomeries enthalten, reiht sich der zuerst 1662 gedruckte Aberdeen-Cantus, für uns von besonderem Interesse, da er auch die Texte der Gedichte bringt. (Vgl. unten, Cap. 2.) Freilich können wir hier kaum

---

[1]) „Ancient Scotish Melodies from a MS. of the Reign of King James VI."

[2]) Arctaunum Francorum, wie der Druckort im Titel der Paraphrase heißt, ist nicht Ortenburg (Brunet, Supplement zum Manuel du libraire), sondern Würzburg. Vgl. Graesses Orbis latinus und J. G. Gray „Index to Hazlitt's Handbook and his Bibliographical Collections" s. v. Fleischmann.

von Compositionen zu den Gedichten Montgomeries sprechen, denn die Melodien des Cantus sind zum größten Theil englischen Ursprungs und die schottischen Gedichte (neben Montgomerie ist Alex. Scott sehr gut vertreten) wurden diesen einfach unterlegt. Aber das hindert nicht, die Aufnahme von 5 Gedichten Montgomeries in den Cantus als Beweis seiner Popularität anzuführen.

Die nächste Erwähnung Montgomeries finden wir in dem geographischen Werke Andrew Symsons, welcher die Tradition verzeichnet, dass derselbe in der Nähe von Kirkcudbright seine „Cherrie“ verfasst habe. (Vgl. oben, p. 6.)

Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts bringt ein obscurer Reimer unserm Dichter seine Huldigung dar in dem bereits erwähnten „Facetious Poem“. (Vgl. p. 6.) Das elende Gedicht gibt sich als Nachahmung der Cherrie, hat aber mit dieser nichts gemein als die Strophe, die Traumform und eine Debatte zwischen verschiedenen moralischen Eigenschaften. Montgomerie erscheint dem schlafenden Dichter:

„With countenance both meek and mild,
Above me on the brae.
Appeared Montgomrie who compyl'd
The Cherrie and the Slae.
By's image his Visage,
Right quickly then I knew,
Who raved and grieved
With Cupid's wings he flew.“

Der Träumer fragt hierauf den Schatten, ob er hier, in der Landschaft um Badenyon (in Glenbucketparish, Aberdeenshire), die Anregung zu C empfangen habe:

„Was't here, that he (Apollo) gave thee a Muse
Such as he thought most fit.
Or did he suffer thee to chuse,
Out of the nyne, to wit,
The fairest and dearest.
From him thou surely got,
It's knowen and showen.
Well by thy mirthful note.“

Der bekannte Sammler schottischer Sprichwörter, James Kelly (1721), spendet unserm Dichter nicht geringes Lob und bringt ein wichtiges Zeugnis für dessen Popularität bei, wenn er zu den Nr. 307—309 seiner Sammlung bemerkt: „These three last (as several others in this book) are taken

out of an ingenious Scottish book, call'd, The Cherry and the Slae; a book so commonly known to Scottish men, that a great share of it passes for proverbs. It is written in native genuine Scotch, and, to them who understand it, very fine and taking."

Als Allan Ramsay 1724 sein „Evergreen" vorbereitete, in welches er mehrere Gedichte Montgomeries aufnahm, schrieb er zu demselben auch eine poetische Vorrede, in der er die Dichter, welche in seiner Sammlung vertreten sind, recht treffend charakterisiert. Montgomerie widmet er folgende Zeilen:

> „Amangst these starnis of ane immortal bleis,
> Montgomery's quatorsimes sall evir pleis;
> His eisy sang, his Cherry and the Slae,
> Sall be esteimd quhyle sichs saft lufe betray."

Ramsay hat dann das Gedicht nicht in das Evergreen aufgenommen, sondern auf einem einzelnen Blatt gedruckt. (Vgl. Memorials of George Bannatyne. Edinburgh 1829, p. 46—47.)

Montgomeries „Cherry" blieb nicht ohne Einfluss auf Ramsays Dichtung. Besonders deutlich ist derselbe in „The Vision". (Vgl. Cr. p. 290.)

Montgomeries Name fehlt nicht in einem Verzeichnis schottischer Schriftsteller, welches aus einem MS. der Advocates' Library von James Maidment herausgegeben wurde unter den „Catalogues of Scotish Writers". (Edinburgh 1833. Die Kataloge sind geschrieben, aber nicht verfasst von dem bekannten Kirchenhistoriker Robert Wodrow.)

Ganz auf Dempster beruhen die Notizen über Montgomerie in Thomas Tanners Bibliotheca Britannico-Hibernica. Londini, A. D. 1748, p. 531.

Eine naiv-poetische Huldigung hat der hauptsächlich als Verfasser von „Helenore, or the Fortunate Shepherdess" bekannte Alexander Ross unserm Dichter dargebracht in dem 1753 geschriebenen Gedicht: „A Dream in imitation of the Cherry and the Slae." Dasselbe ist handschriftlich erhalten in der Advocates' Library; Alex. Campbell („An Introduction to the History of Poetry in Scotland." Edinburgh 1798, p. 272, 275 ff.) und John Longmuir („Helenore... By Alex. Ross. A New Edition . . . by John Longmuir."

Edinburgh 1866, p. 101 ff.) haben Auszüge daraus mitgetheilt.

Das Gedicht beginnt wie folgt:

„O did the muse that once inspir'd
And dear Montgomery's bosom fir'd
But lend an ear to me;
Could I but such a story tell,
As he has figur'd out so well
How happy should I be?"

Hierauf beschreibt der Dichter die Situation ganz ähnlich wie Montgomerie im Eingang von C. Er liegt im Schatten der Bäume; der Gesang der Vögel und das Murmeln des Baches wiegen ihn in Schlaf. Im Traume glaubt er sich in die himmlischen Wohnungen der Dichter vergangener Zeiten versetzt und sieht Gawin Douglas und Buchanan:

„As I am looking me around
My dear Montgomery next I found —
I made a courtly bow;
The civil bard my mein espies
And courteously unto me says,
Thy mint young man pursue —
You seem to have a curious eye,
But things more worthy to espy
Come, and I'll let you see."

Sie erklimmen dann die Höhen des Parnass und Montgomerie reicht seinem Begleiter ein Fernglas, durch welches er das Thun und Treiben der Menschen betrachtet. An dieser Stelle erlangt der Dichter von Montgomerie die Erlaubnis, die schwierige Cherry-Strophe mit den heroic couplets zu vertauschen und gibt in mehr als 400 Versen eine Geschichte der Reformation und der Entstehung der verschiedenen Secten. Die letzteren vereinigen sich, um gegen die Freidenker vorzugehen. Hier bricht das Gedicht plötzlich ab.

Als Alex. Ross sein berühmtestes Gedicht, die „Helenore", erscheinen ließ, richtete Dr. Beatie unter dem Pseudonym Oliver Oldstile eine aufmunternde Epistel an ihn, welche den folgenden Ausgaben der Helenore gewöhnlich vorausgeschickt wurde. (Zuerst gedruckt im Aberdeen Journal, 1. Juni 1768.) Der Verfasser zählt die berühmtesten Namen aus der schottischen Literatur auf und der Montgomeries wird mit den besten zugleich genannt:

„Montgomery grave and Ramsay gay,
Dunbar, Scot, Hawthornden and mae
Than I can tell; for of my fay,
I maun brak aff;
'Twould take a live-lang summer day
To name the half."

Einige Jahre früher (1764) hatte John Wilson in seinem „Clyde" Montgomeries Namen ehrend erwähnt. (Vgl. oben p. 6.) Die Verse sind abgedruckt in Cranstouns Introduction, p. XV.

Als man in Schottland begann, sich mit der älteren Literatur kritisch zu beschäftigen, richtete sich die Aufmerksamkeit der Forscher bald auf Montgomerie. Lord Hailes in seinen „Ancient Scottish Poems", Edinburgh 1770, p. 239 nennt unsern Dichter „the elegant author of the Cherry and the Slae". Selbst in seinem scharfen Urtheil über MP 54 ist eine Anerkennung der Begabung Montgomeries enthalten in den Worten: „The rest of the poem . . . shews how poor, how very poor, G e n i u s appears, when its compositions are debased to the meanest prejudices of the meanest vulgar."

Durchaus abfällig dagegen spricht sich Pinkerton über den Autor aus in seinen „Ancient Scotish Poems", 1786, p. CXVIII. Seine Verdammung von C gipfelt in dem Satz „Let it then sleep". (Vgl. Cranstoun p. XXVIII.) Die Zeit hat dieses Urtheil Lügen gestraft, denn C blieb nach wie vor ein Lieblingsgedicht des schottischen Volkes und eine Kritik wie die Pinkertons ist bei den zahlreichen Forschern, die sich später mit Montgomerie beschäftigt haben, nicht mehr zu verzeichnen. Vielmehr vertheidigt schon Campbell (Introduction to the Hist. of Sc. Poetry, p. 67) den Ruf Montgomeries gegen Pinkerton.

Im Jahre 1796 erschien der fünfte Band von James Johnsons „The Scots Musical Museum". Der eigentliche Sammler dieses Bandes war bekanntlich Robert Burns, welcher freilich das Erscheinen desselben nicht mehr erlebte. Er hat wohl auch die p. 478 (Nr. 466) mitgetheilte Melodie zur „Cherry" nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet (vgl. Stenhouses Illustrations, p. 408) und damit einen neuen Beweis für die großartige Popularität von C. erbracht.

Burns kannte ja seinen engern Landsmann Montgomerie (beide Dichter stammen aus Ayrshire) und ahmte das Metrum der C mehrfach nach, wie er selbst in einer Randnote seines Handexemplars von Johnsons Museum zu seinem Gedichte „A Rose-Bud by my Early Walk“ anmerkt.[1]) Eines der Gedichte im Metrum der C (Globe Edition p. 57, vgl. p. 587) gehört gewiss zu den frühesten Erzeugnissen seiner Muse.

Nathan Drake in „Shakespeare and his Times“ (1817) weist I 693 auf Montgomeries Cherry hin. Nach der eigenthümlichen Scala, durch welche er in der „Table of Minor Miscellaneous Poets, during the Age of Shakespeare“ den poetischen Wert der Gedichte bestimmt, stünde C zwei Grade über der Mittelmäßigkeit, eine Auszeichnung, die Drake nur noch einem Gedichte zutheil werden lässt. In der Fußnote auf derselben Seite erklärt er eine Ausgabe der Werke Montgomeries als wünschenswert, eine Anregung, auf welche wohl Laings ausgezeichnete Ausgabe von 1821 zurückgeht. Seitdem durch diese auch die lyrischen Gedichte Montgomeries leicht zugänglich geworden, fehlt sein Name kaum in einer der zahlreichen Anthologien schottischer Dichtung. So hat Allan Cunningham in „The Songs of Scotland, Ancient and Modern“, London 1825, folgende Gedichte Montgomeries mit Glück modernisiert, wobei er freilich mit dem Text sehr frei verfuhr: MP 41 (vol. I 274); MP 13 und 14 (vol. I 305—9; zu MP 14 bemerkt Cunningham: „M. has fewer of the symptoms of oblivion about his verses than most of our minor poets.“); MP 35 (vol. II 1); MP 19 (vol. II 42: „The extravagance of this song is pleasing and pardonable, for it is the extravagance of a very fine poet, A. M.“); MP 10 (vol. II 43); drei Strophen von MP 50 (vol. II 212).

Einige dieser Umdichtungen hat James Grant Wilson in seine schottische Anthologie aufgenommen: „The Poets and Poetry of Scotland: from the Earliest to the Present Time.“ London 1876, vol. I p. 54 ff.

Der große Kenner der älteren schottischen Literatur, Sir Walter Scott, hat in seinen Werken mehrere Anspie-

[1]) Select Scotish Songs, Ancient and Modern; with Critical Observations and Biographical Notices, by Robert Burns. Ed. by R. H. Cromek, London 1810, vol. II 24.

lungen auf Montgomeries Dichtungen. So liest sich die Stelle in den „Fortunes of Nigel", Chap. XXVII: „Richie, who was always wilful, 'wadna be guided by me', as the sang says", ganz wie eine Reminiscenz an C, welche Scott sehr passend dem schottischen Koch in den Mund legt. Eine ganze Zeile aus dem Flyting (Z. 450) begegnet im „Antiquary" Chap. XLI, wo sie Edie Ochiltree auf die Executions-Vollstrecker anwendet: „Whare they clip, there needs na kame." Das könnte allerdings ein Sprichwort sein, aber dann hätte es Scott wohl nicht für nöthig gefunden, diesen Ausdruck zu erklären durch: „they sheer close eneugh". Dass Scott Montgomeries und Polwarts Flyting kannte, beweist auch eine Stelle in seinen „Letters on Demonology and Witchcraft", welche sich deutlich auf die Zeilen 274 bis 286 des Flytings Montgomeries bezieht, obwohl Scott dieselbe irrthümlich dem Flyting Dunbars und Kennedys zuweist.[1])

Und noch in unseren Tagen ist der Name Montgomeries in Schottland keineswegs vergessen. „No Scotsman but feels the melody of Alex. Montgomerie: I lay and leynit me to ane bus." (Athenaeum 1893 p. 147.)

---

[1]) Erste Ausgabe der „Letters" (1830) p. 130; Ausgabe in Morleys Universal Library (1884) p. 110.

Capitel 2.

Die Überlieferung der Werke Montgomeries.

A. The Cherrie and the Slae.

Eine Strophe (vss. 99—112) und eine einzelne Zeile (vs. 375) dieses Gedichtes ist schon in König Jakobs „Reulis" (1584) enthalten. Aber erst 1597 erscheint das Werk im Druck, und zwar finden wir zwei Ausgaben aus diesem Jahr, beide von Waldegrave in Edinburgh gedruckt:

1. „The Cherrie And the Slaye. Composed into Scottis Meeter, by Alexander Montgomerie. Edinbvrgh, Printed Be Robert Walde-graue, Printer to the Kings Majestie. Anno Dom. 1597." Am Schluss (sig. D 4 b): „Printed be R. W. Cum Privilegio Regali." 4°.

Das einzige erhaltene Exemplar dieses Druckes gehörte früher Archibald Constable, dann dem bekannten Sammler Heber und befindet sich jetzt in S. Christie Millers großartiger Sammlung zu Britwell. Es ist genau beschrieben in den „Annals of Scottish Printing" von R. Dickson und J. Edmond. (Cambridge 1890, II 440.)

Cranstoun behauptet seltsamerweise im Dict. of Nat. Biogr., dass von diesem Drucke kein Exemplar erhalten sei. In seiner Ausgabe druckt er die schon von Laing aus der editio princeps angeführten Varianten ab, spricht aber in der „Prefatory Note" zum ersten Theil, p. III, von derselben in einem Tone, als ob er sie für seinen Text verglichen hätte!

2. „The Cherrie and the Slae. Composed into Scottis Meeter, be Alexander Montgomerie. Prented according to a Copie corrected be the Author himselfe. Edinbvrgh, Prented be Robert Walde-graue, Prenter to the Kings Majestie. Anno 1597. Cum Privilegio Regio."

Von diesem Druck befindet sich ein Exemplar in der Advocates' Library in Edinburgh, welches von Laing und Cranstoun benützt wurde.

Die beiden genannten Ausgaben von 1597 (über ihr Verhältnis zueinander vgl. p. 19) enthalten nur einen Theil des Gedichtes. Die Zeilen 127—140, 799—924 und 1071 bis 1596 erschienen, soweit wir unterrichtet sind, zum erstenmal in einer jetzt verlorenen Ausgabe:

3. („The Cherrie and the Slae. Compyled into Meeter, by Captaine Alexander Montgomerie. Newly altered, perfyted and divided into 114 Quatuorzeims, not long before the Author's Death. Edinburgh, Printed by Andro Hart, 1615.")

Dieser Druck lag nebst dem zweiten von 1597 Allan Ramsay bei der Herstellung des Textes von „The Cherrie" für sein „Evergreen" (1724) vor. Nach dessen Angabe (II 98) und den Titeln der mir bekannten Ausgaben aus dem 17. Jahrhundert habe ich auch den obigen Titel zu reconstruieren versucht. Auf welche Autorität Cranstouns Titelangabe p. LI seiner Introduction zurückgeht (namentlich die Bezeichnung des Formates: 12°) ist mir ganz unerfindlich; meines Wissens war doch Ramsay der letzte Kenner der alten Literatur, der den Druck von 1615 zu Gesicht bekam und Lord Hailes und Ritson („The Caledonian Muse", gedruckt 1785, erschienen 1821) beklagen bereits den Verlust desselben.

Doch wurde er glücklicherweise im XVII. Jahrhundert sehr oft abgedruckt und es wird ein leichtes sein, aus diesen Nachdrucken die verlorene Ausgabe zu reconstruieren.

Da ich eine kritische Ausgabe von C plane, spare ich mir die Aufzählung der 37 mir bekannten Drucke des Werkes für diese Gelegenheit auf und bemerke hier nur, dass die bisherigen Herausgeber sich von einem falschen Grundsatz leiten ließen, wenn sie den zweiten Text von 1597 zugrunde legten und dessen Lücken aus Ramsays Evergreen ergänzten. Denn einerseits hat Montgomerie nach 1597 zahlreiche, zum Theil sehr eingreifende Änderungen und Verbesserungen an seinem Werk vorgenommen, anderseits hat sich Ramsay bei Benützung der Ausgabe von 1615 ziemliche Freiheiten gestattet, wovon mich die bisher von mir gesammelten Lesarten zur Genüge überzeugten.

B. The Flyting betwixt Montgomery and Polwart.

Als Cranstoun seine Ausgabe veranstaltete, war ihm von einer Handschrift dieses Werkes nichts bekannt. Ich fand eine solche erwähnt in einem Auctionskatalog: „Bibliotheca Turneriana. Catalogue of the first Portion of the Library of the Late Robert S. Turner. London 1888.“ (Pag. 146, Nr. 1970.) Durch die Güte der Messrs. Sotheby, Wilkinson and Hodge, welche den Verkauf der genannten Bibliothek geleitet hatten, gelang es mir zu ermitteln, dass das MS. von dem bekannten Buchhändler Mr. Bernard Quaritch erstanden worden war. Wie begreiflich konnte mir dieser Herr nur eine oberflächliche Besichtigung desselben gestatten. Aus seinem „Catalogue of English Books“, Nr. 125, London 1892, p. 217 entnehme ich folgende Beschreibung des MS.[1])

Es trägt den Titel: „The flytting or Invective be Capitane Alexander Montgomerie againe the Laird of Pollart“ und umfasst 15 schön geschriebene, kleinere Quartblätter. Unstreitig war es das Handexemplar Jakobs VI., denn auf dem ersten Blatt findet sich ein Widmungsgedicht an ihn in der Handschrift und mit der Namensfertigung des Sir John Douglas of Tullibardine, der auch einen zweiten Titel dem Flyting voranstellt: „Invectiues Capitane Alexander Montgomeree and Pollvart Etcetera.“ Die Anordnung der einzelnen Stücke weicht von der in den Drucken ab. Das erste: „Polwart ye peip“ fehlt im MS., welches dagegen drei Strophen hat, die in den Drucken fehlen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das MS. mit der Entstehung des Flytings ziemlich gleichzeitig ist. Doch ist die Behauptung der „Bibliotheca Turneriana“, dass es ein Autograph Montgomeries sei, soviel ich ersah, durch nichts begründet.

In König Jakobs „Essayes“ (1584) werden die Verse 476 und 274—286 mit ziemlich erheblichen Abweichungen vom Texte der Ausgaben aus dem XVII. Jahrhundert citiert.

Von Drucken des Flytings sind mir folgende bekannt geworden:

1. „The Flyting betwixt Montgomerie and Polwart.

1) Vgl. auch Hazlitt, Supplements to the Third and Final Series of Bibliographical Collections and Notes, p. 71.

Edinburgh, printed by Andro Hart. 1621." 4°. Diese Ausgabe befand sich in der Harleiana (Catalog dieser Sammlung vol. III Nr. 6031 und vol. V Nr. 4746) ist aber jetzt verloren.

2. „The Flyting betwixt Montgomery and Polwart. Edinbvrgh, Printed by the Heires of Andro Hart, 1629." 4°. Ein Exemplar war im Besitze David Laings, der aus demselben den Text in seiner Gesammtausgabe druckte. Auf Laings Abdruck geht Cranstouns Ausgabe zurück Laings Exemplar befindet sich gegenwärtig in Mr. Quaritchs Händen, der es mit £ 50 bewertet.

3. „The Flytting betwixt Montgomerie and Polwart. Newlie corrected and enlarged. Edinbvrgh, Printed by the heirs of Thomas Finlason, for John Wood, and are to be sold in his Shop on the South side of the high Street, a little aboue the Croce. 1629." 4°. (Ein Exemplar in Britwell.) Laing stellte fest, dass die zwei Drucke aus 1629 keinerlei wesentliche Abweichungen voneinander zeigen.

4. „The Flitting betwixt Montgomerie and Polvvart Edinburgh, Printed by John Wreittoun. 1632." 4°. Auf diese bisher völlig unbekannte Ausgabe wurde ich durch die Güte Mr. Pottingers, des Bibliothekars von Worcester College, Oxford, aufmerksam.

5. „(The Flyting betwixt Montgomerie and Polwart). Glasgow 1665." 8°. (Laing; Cranstoun; Lowndes, The Bibliographer's Manual.)

6. „The Flyting betwixt Montgomerie and Polwart. Newly corrected and amended. Edinburgh, Printed Anno Dom. 1666." 8°. (Vgl. Hazlitt, Third and Final Series of Bibliogr. Collections and Notes, p. 163.)

7. „The Flyting betwixt Montgomerie and Polwart. Newly corrected and amended. Printed in the Year 1679." 12°. (Vgl. Hazlitt, Second Series of Bibliogr. Collections and Notes, p. 402.)

8. „The Flyting betwixt Polwart and Montgomery. Newly Corrected and amended. Printed in the Year 1688." (s. l.) Brit. Museum. Von Cranstoun verglichen.

9. „The Flyting betwixt Polwart and Montgomery" in „A Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems ... Edinburgh, printed by James Watson." Part III, 1 sqq. (1711).

10. Theilweise aufgenommen in „Chronicle of Scottish Poetry. By I. Sibbald. Edinburgh 1802, vol. III, 392—395.

Die Vorrede: „To the Reader“, welche vor den Drucken, nicht aber in der Handschrift des F sich findet, ist ein Werk William Drummonds of Hawthornden und theilweise auch in den sog. „Hawthornden papers“ erhalten. (Vgl. Beiblatt, Oct. 94, p. 169.) Ich fand nämlich in denselben (sie sind auszugsweise gedruckt von Laing in den Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland, IV 110) folgendes Fragment, welches nichts anderes sein kann, als eine Skizze zu der erwähnten Vorrede:

„Flyting no reason hath, for at this time,
It doth not stand with reason but in rhyme.
That none save thus should flyte, had we a law,
What rest had we! how would wives stand in aw
And learn the art of rhyming! Then how well
Would this and all good flyting pamphlets sell!“

Diese Verse sind auch abgedruckt in der Ausgabe der Gedichte Drummonds für den Maitland Club 1832, p. 396, in der Turnbulls 1856, p. 330; in Wards Ausgabe (London 1894), vol. II 198.

C. Die kleineren Gedichte.

Folgende MSS. und Drucke überliefern uns die S, MP und DP:

a) Das Bannatyne MS. Diese Handschrift wurde schon oft beschrieben; ich verweise namentlich auf Sir Walter Scotts und David Laings „Memorials of George Bannatyne. Edinburgh 1829“, 4° (für den Bannatyne Club gedruckt), und auf „The Poems of William Dunbar, ed. Schipper“, pag. 9ff.

In dem Ende 1568 geschriebenen Haupttheil dieses MS., dessen Blätter von Bannatyne selbst numeriert wurden, sind folgende in Cranstouns Ausgabe gedruckte Gedichte enthalten:

fol. 162b und 163a: AP 5;
fol. 163a : MP 54;
fol. 163a und b : MP 53;
fol. 253a : AP 3 und AP 4;
fol. 253a und b : MP 52.

Vor dem Haupttheil des MS. finden sich 54 Seiten, welche mit Ausnahme der zu nennenden Gedichte Montgomeries und weniger anderer nur Duplicate von später folgenden Texten bieten. Von Montgomerie enthält dieser Abschnitt folgende Gedichte:

pag. 49—50: DP 4;
pag. 51 : Psalm 1;
pag. 51—52: Psalm 23;
pag. 52—53: MP 15.

Diese wurden von Bannatyne selbst eingetragen, jedoch später als der sonstige Inhalt des MS. (Vgl. den Neudruck des Hunterian Club p. 1088; Laing, Memorials p. 90.) Dazu stimmt es auch, dass in die Table of the Haill Buik (fol. 371 ff.) diese vier Gedichte nicht aufgenommen wurden.

Von den aufgezählten Werken Montgomeries sind MP 52, 54, 15, Psalm 1 und 23 mit dem Familiennamen des Dichters bezeichnet, welcher bei MP 52 von einer andern Hand hinzugefügt wurde. (Vgl. Hunterian Reprint; Memorials p. 78.) DP 4 hat zu Ende den Vermerk: „ffinis. q. Robert Montgomery, poet." Doch liegt kein Grund vor, daraufhin unserm Dichter dieses Werk abzusprechen, vielmehr ist ein Irrthum Bannatynes anzunehmen. Alexander Montgomeries Autorschaft ist ja durch das Vorkommen des Gedichtes im Drummond MS. und in zahlreichen alten Drucken von C völlig gesichert. (Vgl. Laing, in der Ausgabe p. 319; Memorials p. 90; Cranstoun p. 382.)

Die Autorschaft der andern aus dem Bannatyne MS. in die Gesammtausgaben der Gedichte Montgomeries aufgenommenen Gedichte ist sehr zweifelhaft. AP 3 und 4 wurden dem Dichter von Laing zugeschrieben, weil sie eine gewisse Ähnlichkeit mit seiner Diction zeigen und in der Nähe eines mit seinem Namen überlieferten Gedichtes, MP 52, stehen. AP 4 erinnert im Inhalt an MP 10. Sibbald (Chronicle of Scottish Poetry, III 396) vermuthet einen Zusammenhang von AP 5 mit dem Flyting, und schreibt es daher Montgomerie zu. Laing dagegen ließ es nicht als dessen Eigenthum gelten, und ich wüsste auch nicht anzugeben, was AP 5 mit dem Flyting zu thun haben soll, zumal ja der Spott auf die Hochländer nur in dem Polwart gehörigen Theile des Streitgedichtes vorkommt. Eher hätte

Sibbald auf MP 54 verweisen können. Endlich sind ja solche Angriffe auf die Hochländer bei allen Dichtern der schottischen Niederlande sehr häufig.

MP 53 hat zuerst Leyden in der Einleitung zu seiner Ausgabe von „The Complaynt of Scotland“ (Edinburgh 1801, p. 201) aus dem MS. abgedruckt und es ausdrücklich Montgomerie zugeschrieben. Laing und Cranstoun haben es ohne weitere Bemerkung in ihre Ausgaben aufgenommen und es scheint, soweit aus dem Stil zu schließen, auch wirklich von allen AP den meisten Anspruch auf Montgomeries Autorschaft zu haben.

Aus dem Bannatyne MS. nahm Allan Ramsay[1]) in seine bekannte Sammlung folgende Gedichte Montgomeries auf: MP 15, Psalm 1 und 23.

Aus Ramsays Sammlung übernahmen die beiden genannten Psalmen Foulis und Urie in ihre Ausgaben von C: Glasgow 1751, beziehungsweise 1754. Diese beiden Drucke schreiben auch ein Gedicht irrthümlich Montgomerie zu, welches Ramsay II 212 unmittelbar vor MP 15 druckt, ohne es jedoch als des Dichters Eigenthum zu bezeichnen: „A Comparisone.“ In der That gehören die vier Zeilen Sir William Alexander of Menstrie. Sie wurden von fremder Hand in das Bannatyne MS. eingetragen und stehen mit dem Namen des Autors auf p. 54 des ersten Theiles.[2]) Das Bild findet sich ganz ähnlich bei Montgomerie, MP 40, 50—52 und in Tottels Miscellany (ed. Arber, p. 158).

b) Das Maitland MS. Unter diesem Namen gehen zwei MSS., welche in der berühmten Familie des Sir Richard Maitland of Lethington entstanden, eines in fol. und eines in 4°. Sie befinden sich gegenwärtig in der Bibliothek des Magdalen College in Cambridge, dem sie von Samuel Pepys vermacht wurden.

Das Folio-MS. enthält nichts von Montgomerie. In dem Quarto-MS., welches 1585 geschrieben zu sein scheint (vgl. Memorials of George Bannatyne p. 45), finden sich

[1]) The Ever Green, being a Collection of Scots Poems, Wrote by the Ingenious before 1600. Edinburgh 1724. p. 212 ff. Neudrucke erschienen 1761, 1824, 1874.

[2]) Laing, Memorials p. 90 und 102. Abgedruckt in Watsons Collection und bei Cranstoun p. 367; vgl. Laing in der Ausgabe p. 313.

folgende Gedichte der Ausgabe Cranstouns; MP 50, 51, AP 1, 2.

Die Authenticität der beiden ersteren Gedichte, welche zur Verherrlichung der Jugendgeliebten Montgomeries, Margaret, verfasst sind, steht außer Frage. MP 50 ist mit A. M. unterzeichnet, MP 51 mit „Finis quod A. Montgomerie“.

AP 2 hat erst Cranstoun unter die Gedichte Montgomeries aufgenommen, angeblich wegen der großen Ähnlichkeit der Diction desselben mit Montgomeries echten Werken. Doch muss der Herausgeber p. XL sq. selbst zugeben, dass Montgomeries Ansprüche auf das Gedicht sehr zweifelhaft sind. Mit demselben oder vielleicht mit besserem Recht könnte man z. B. manche Dichtungen des Bannatyne MS. als Montgomeries Eigenthum erklären, wollte man auf Gründe bauen, wie sie Cranstoun maßgebend zu sein scheinen.

Von besonderem Interesse ist das AP 1, „The Bankis of Helicon“; gilt doch dieses Gedicht als das älteste in der Strophe von C geschriebene.

Die Frage, ob dasselbe Montgomeries Eigenthum ist, wurde schon vielfach erörtert. Ritson (The Caledonian Muse. London 1821 [1785], p. 37) spricht es Montgomerie ab; Sibbald (Chronicle of Scottish Poetry, III 185) und J. Bain (The Poems of Sir Richard Maitland. Glasgow 1830, p. 166) halten es für möglich, dass wir in AP 1 ein Jugendwerk unseres Autors vor uns haben.

Cranstoun glaubt das Gedicht, welches auch Laing in seiner Ausgabe nur in den Appendix aufnimmt, auf Grund einiger allerdings recht genauer Übereinstimmungen mit zweifellos echten Gedichten Montgomeries diesem mit Sicherheit zuschreiben zu dürfen. Aber meines Erachtens sind diese Parallelstellen keineswegs beweisend, denn mit leichter Mühe könnte man aus der damaligen Lyrik, z. B. aus den Stücken des Bannatyne MS., weit mehr und zum mindesten ebenso genaue Übereinstimmungen der „Bankis of Helicon“ mit Gedichten anderer Autoren nachweisen. Und weiters: wenn es wahr ist, was Cranstoun p. XLIII anzunehmen scheint (ich weiß nicht, mit welcher Berechtigung), dass das fragliche Gedicht sich auf das Verhältnis Montgomeries zu Lady Margaret Montgomerie bezieht, so

wäre gerade die große Ähnlichkeit dieser Dichtung mit den derselben Dame gewidmeten, unzweifelhaft echten Werken Montgomeries eher ein Beweis gegen die Autorschaft unseres Dichters. Denn er konnte doch nicht gut dieselben Gedanken seiner Dame in 2—3 Gedichten oft mit denselben Worten vorsetzen, ohne sich ein wenig schmeichelhaftes Armutszeugnis zu geben.

Doch ich bin in der Lage, einen directeren Beweis gegen die Autorschaft Montgomeries zu führen.

Im Bannatyne MS. fol. 12 (Hunterian Reprint p. 27) findet sich ein Gedicht von Sir Richard Maitland mit folgendem Titel: „Ane Ballat of the Creatioun of the Warld, Man, his Fall and Redemptioun, maid to the tone of The Bankis of Helecon.“ Cranstoun hat dieses Gedicht p. XLIV unter den in der Cherrie-Strophe geschriebenen Dichtungen genannt, ohne weitere Schlüsse daran zu knüpfen, die doch sehr nahe liegen.

Die Erwähnung der „Bankis of Helecon“ beweist jedenfalls: 1. dass es ein Gedicht dieses Namens vor 1568, dem Jahre des Entstehens des Bannatyne MS., gegeben habe; 2. dass dieses Gedicht im Metrum der „Ballat“ des Sir Richard Maitland, also auch der uns in Montgomeries Werken vorliegenden „Bankis of Helicon“ geschrieben gewesen sei, mag nun „tone“ hier Metrum oder Melodie bedeuten, denn zu einer so charakteristischen Strophe musste eben eine eigene Melodie componiert werden, die nur auf diese Strophe gesungen werden konnte; 3. muss das erwähnte Gedicht zur Zeit der Abfassung der „Ballat“, oder um vorsichtig zu sein: zur Zeit der Eintragung derselben in das Bannatyne MS. (denn die Notiz „maid to the tone etc. . .“ kann ja von George Bannatyne herrühren) schon eine gewisse Verbreitung gehabt haben, wenn man eine andere Dichtung als in ihrem „Tone“ gedichtet bezeichnen konnte.

Nun war aber Montgomerie im Jahre der Niederschrift des MS. B. erst circa 23 Jahre alt (vgl. Cranstoun Introduction XVIII), und wenn wir die Zeit, welche einerseits zwischen der Entstehung des von Sir Maitland (oder Bannatyne) citierten Gedichtes: „The Bankis of Helecon“ und der „Ballat“, andererseits zwischen dieser letzteren Dichtung

und deren Eintragung in das Bannatyne MS. verfloss, noch so gering ansetzen, so kommt doch ein fast knabenhaftes Alter für Montgomerie heraus, in welchem er die „Bankis of Helicon“ verfasst haben müsste. Das Gedicht ist aber gewiss eines der besten lyrischen jener Zeit, und zeigt neben recht entwickelter Technik auch volle Beherrschung des damals in der Lyrik giltigen Stiles, während die sonst im MS. B. (die späteren Eintragungen ausgenommen) enthaltenen Erstlingswerke Montgomeries als recht unbedeutend, ja roh, bezeichnet werden müssen.

Es erübrigt noch zu zeigen, dass mit dem Hinweis im Titel der „Ballat“ Maitlands wirklich AP 1 gemeint ist, und nicht ein anderes Gedicht, dessen erste Zeile allein in der Überschrift einer Composition Andrew Blackhalls erhalten ist: „About the Bankis of Helicon.“ Überliefert ist diese Composition in einem MS. der Universitäts-Bibliothek zu Edinburgh (geschrieben zwischen 1560 und 1566) und in einem andern, das im Besitze William Stenhouses war. (Vgl. Laing p. 307 und Stenhouse, Illustrations p. 407.) Dieser Melodie muss aber ein Gedicht zugrunde liegen, das im Metrum von den bei Bannatyne bezeugten „Bankis of Helecon“ verschieden war, denn die Weise lässt sich zu der Strophe der Ballat of the Creatioun nicht singen. Der Versuch Campbells, die Melodie Blackhalls durch Wiederholung einzelner Noten der Strophe von AP 1 künstlich anzupassen, hat natürlich nichts zu bedeuten. (Vgl. Laing a. a. O.) Wenn dagegen das erhaltene Gedicht genau die Strophenform der Ballat Maitlands zeigt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dass im Titel des letzteren Gedichtes wirklich auf AP 1 verwiesen wird.

Die Vermuthung, dass wir es mit zwei Gedichten zu thun haben, welche unter ähnlicher Benennung giengen, wird bestätigt durch den Wortlaut der Überschrift, welche die Composition Blackhalls in beiden MSS. trägt: „About the Bankis of Helicon.“ Damit ist doch offenbar die erste Zeile des vertonten Gedichtes gemeint, welche aber in AP 1 anders lautet: „Declair ȝe bankis of Helicon.“

Endlich sind auch aus Sprache und Metrik des AP 1 einige Kriterien gegen die Autorschaft Montgomeries zu gewinnen.

So finden wir Z. 127/8 den gleitenden Reim „dissait in me: consait in me“, der zugleich ein rührender ist. (Metrik I § 129, 3.)

Einen ähnlichen Reim habe ich vergebens in den echten Dichtungen Montgomeries gesucht, und König Jakob VI., der ja vielfach seine „Reulis“ aus den Gedichten Montgomeries abzuleiten scheint, verbietet ausdrücklich rührende Reime (Arbers Reprint p. 57): „That ȝe ryme nocht twyse in ane syllabe“. Als Beispiel eines solchen verbotenen Reimes führt er an „prove: reprove“. Ferner will er (Cap. I) als erstes und letztes Wort der Zeile kein dreisilbiges dulden, womit er also auch gleitende Reime verbietet.[1])

Z. 144/5 kann nur dreitaktig mit klingendem Ausgang gelesen werden, während alle Strophen von C in den Z. 4 und 5 viertaktig mit stumpfem Ausgang sind.

Endlich möchte ich noch auf einen Punkt hinweisen, dem freilich nur in Verbindung mit den obigen Argumenten eine gewisse Beweiskraft zuzuschreiben sein wird. In den 154 Zeilen der „Bankis of Helicon“ werden nämlich die Silben ioun, eous, iant stets vollgemessen, aber nie einsilbig behandelt, was in den unzweifelhaft echten Gedichten Montgomeries die Regel ist. Allerdings stehen uns nur drei Fälle in „The Bankis of Helicon“ zugebote: Z. 21/3, 77, 99. Doch scheint die Vollmessung in diesen drei Versen kein Zufall zu sein, wenn wir das große Übergewicht der einsilbigen Verwendung der genannten Silben über die Vollmessung derselben bei Montgomerie betrachten. Bei der Endung ion, ioun kann ich z. B. überhaupt nur vier Fälle der Vollmessung aus allen echten Gedichten Montgomeries anführen: DP 4, 58; MP 48, 73/4, 226; 27, 34. Die einfachste Erklärung der metrischen Abweichungen des AP 1 wird die sein, dass das Gedicht älter ist als alle Dichtungen Montgomeries, was ja schon Ritson a. a. O. behauptet.

Aus dem Maitland MS. druckte John Pinkerton (Ancient Scotish Poems, London 1786) folgende in Cranstouns

[1]) Einen rührenden Reim kann ich bei Montgomerie nur C 508 nachweisen.

Ausgabe enthaltene Gedichte: MP 50, 51 (vol. I 165—170), AP 1 (vol. II 237—242), AP II (vol. II 263—264). Sibbald (Chronicle of Scottish Poetry) nimmt auf: AP 1 (vol. III 185), MP 50 und 51 (vol. III 343).

Laings Ausgabe von MP 50, 51 und AP 1 beruht auf Pinkertons ziemlich unzuverlässigem Abdruck. Cranstoun hat für seinen Druck das MS. verglichen.

c) Das Drummond MS. bildet einen Theil der Bücher- und Handschriftensammlung, welche der Dichter William Drummond of Hawthornden im Jahre 1627 der Universität Edinburgh zum Geschenk machte, und welche jetzt noch als sogenannte „Drummond-Collection“ in einem besonderen Zimmer der Universitäts-Bibliothek zusammengehalten wird. In dem vom Geber selbst zusammengestellten Katalog[1]) über seine Schenkung wird dieses MS. p. 26 folgendermaßen bezeichnet:

„Alex. Montgomerie Workes, M. S.“

Es umfasst 163 kleinere Quartseiten, schön und sehr leserlich geschrieben. Leider wurde es mit mehreren gedruckten Tractaten zusammengebunden, wobei mehrere Zeilen am Fuß der Seiten, sowie einzelne Silben und Wörter am äußern Rand derselben weggeschnitten wurden. Die Mehrzahl derselben wurde von Laing und Cranstoun ergänzt. (Eine Verbesserung s. Beiblatt zur Anglia 1894, p. 165.) Aber einige Zeilen sind so vollständig weggeschnitten, dass gar kein Anhaltspunkt zur Reconstruction derselben bleibt. Über den Schreiber und die Zeit der Niederschrift des MS. sind wir nicht unterrichtet. Ich kann zur Datierung desselben, welche bisher nicht versucht wurde, nur Folgendes beibringen.

Von den Gedichten des MS., welche sich mit Sicherheit datieren lassen, weist das späteste auf das Jahr 1592/3, nämlich ein Epitaph auf Robert Scot (MP 55), welcher nach Douglas, Baronage of Scotland am 20. März 1592, nach heutiger Zeitrechnung also 1593 starb. Beiläufig das-

[1]) „Auctarium Bibliothecae Edinburgenae sive Catalogus Librorum quos Guilielmus Drummondus ab Hawthornden Bibliothecae D.D.Q. Anno 1627. Edinburgi, Excudebant Haeredes Andreae Hart 1627.“ Neudruck von Laing, Edinburgh 1815.

selbe Datum gibt das „Brief Diurnal of Occurents“ (Maidments Analecta Scotica, Edinburgh 1834, vol. I); dagegen wäre Robert Scot nach der „Memorabilia Scotica“ (Maidments Analecta II 179) am 28. März 1592 verschieden, was auch nach heutiger Zählung 1592 ergibt.

Wenn MP 43, wie mir nach vss. 11 und 33 nicht zweifelhaft, auch auf den Aufenthalt Lord Semples in Spanien, nicht nur in Frankreich sich bezieht, so würde das Datum des MS. in die Jahre nach 1596 hinausgerückt. (Vgl. Crawfurd bei Cr. p. 350.)

Noch etwas später könnte man das MS. ansetzen, wenn man auf die in demselben enthaltenen Psalmen Nr. 1 und 2 die Notiz Calderwoods beziehen und annehmen wollte, dass diese Übersetzungen unter den von Montgomerie der Versammlung zu Bruntisland 1601 vorgelegten sich befanden. (Vgl. oben p. 21.)

Ich glaube jedoch nicht fehlzugehen, wenn ich das Datum des MS. D ziemlich weit ins XVII. Jahrhundert hinausrücke und es nicht allzulange vor 1627 ansetze, vielleicht zwischen circa 1615 und 1627, denn das MS. enthält die Devotional Poems, die gewiss den letzten Jahren Montgomeries angehören. Darauf scheint mir auch die große Übereinstimmung in der Orthographie zwischen dem Drucke des „Flyting“ von 1629 und dem MS. D zu deuten.

Anderseits unterscheidet sich das MS. in Lautgestalt und Orthographie so bedeutend von dem MS. B und der Ausgabe von C aus 1597, dass wir gewiss eine längere Zeit zwischen der Entstehung des MS. B und des „Cherrie“-Druckes einerseits, des MS. D andererseits annehmen können, als uns gestattet wäre, wollten wir bloß mit den Jahreszahlen 1568, 1597, 1601 rechnen.

Sehr instructiv ist in dieser Richtung eine Vergleichung der in den MSS. B und D zugleich überlieferten Gedichte. Das MS. B zeigt nämlich fast durchaus schottische Formen, während D schon sehr stark mit englischen versetzt ist.

Auch sonst können wir neben die schottischen Formen und Schreibungen des MS. B immer specifisch englische aus dem MS. D stellen, z. B. MP 52, 1 langsum; dagegen long MP 35, 61; MP 5, 9; S 20, 1; longsum MP 44, 25; 3, 48.

MP 52, 2 sair; dagegen sore MP 6, 24; 21, 22; soir MP 6, 32. MP 52, 5 sum; dagegen some MP 8, 37; 10, 13, 17; 22, 31; S 27, 7, 13. MP 52, 9 bluid; dagegen bloodie MP 3, 43; look MP 5, 9; 46, 49; goods MP 5, 45; book MP 6, 39. MP 52, 11 sic, was auch in D das gewöhnliche ist. Daneben aber auch schon vereinzelt such S 7, 4. Ebd. Greif, dagegen grief MP 5, 11; 6, 29; DP 6, 56. MP 52, 32 hald, dagegen hold MP 1, 3; 5, 46; 25, 27; 32, 15; 33, 32; 48, 10. MP 52, 35 bene ist nur noch MP 35, 1 nachzuweisen; sonst stets are. MP 52, 38 hes findet sich noch MP 1, 11; 28, 19; sonst überwiegt haif. MP 52, 43 weip; im MS. D ist die Schreibung ei für ẹ nicht mehr die ausschließliche. Wir finden: creep MP 6, 2; weping MP 16, 21; lead MP 16, 24; head MP 17, 23 u. s. w.

Das alte quh des MS. B = ags hw wird theilweise verdrängt durch vh und wh. Die dem MS. B unbekannte, in C sehr seltene Schreibung ea dringt reichlich in D ein; vgl. lead MP 16, 24; freat MP 16, 2; heall MP 25, 22; leavis MP 31, 18; peart MP 22, 10; deall MP 23, 23; season S 3, 14 etc.; oa, wenn auch selten, ist gleichfalls zu finden: soaring MP 18, 30. Die Schreibungen sh und gh statt sch und ch kommen massenhaft vor. Einmal ist in D sogar ein ppfi. mit der als y— erhaltenen Vorsilbe ags. ȝe— belegt: MP 35, 38, was im Schottischen unerhört ist. Vgl. dasselbe Verhältnis zwischen englischem und schottischem ppfi. in den im MS. B und im Chepman-Millar'schen Drucke zugleich erhaltenen Gedichte Dunbars (z. B. Goldyn Targe 110).

Freilich kommen in D neben den specifisch englischen Formen und Schreibungen ebenso specifisch schottische vor. Das darf uns aber nicht wundern, denn wir sehen z. B., dass in einem grammatischen Tractate Humes (1617) „On the Orthographie and Congruitie of the Britain Tongue" (E. E. T. S. Nr. 5) dieselbe Regellosigkeit herrscht, obwohl es der Verfasser als Zweck seines Werkes erklärt, eine einheitliche Schreibung seiner Muttersprache herzustellen. Er stellt auch ganz vernünftige und beachtenswerte Grundsätze und Regeln auf, die er aber im Text selbst nicht befolgt.

Bei der Betrachtung der Sprache des MS. D darf aber nicht übersehen werden, dass die Reime in vielen Fällen

schottisches Sprachgut bewahren, welches im Versinnern durch englische Laute ersetzt wird. (Vgl. dasselbe Verhältnis in MM; p. 64 ff.) Das erlaubt uns wohl den Schluss, dass wir in dem MS. D eine späte Abschrift schottischer Originale vor uns haben. Z. B.: MP 24, 39/40 sweet : spreet; dagegen 27, 10 spirit, was überdies das Metrum stört. MP 34, 2 (Binnenreim) thing : bening : ȝing; dagegen 34, 6 signe. MP 21, 49—51 speid : remeid : deid; 34, 4 (Binnenreim) dasselbe; 44, 5 (Binnenreim) deid : remeid; dagegen death MP 16, 38; 20, 15, 40; 22, 53; 27, 8, 24; 45, 4, 9; S 1, 4; 10, 6. MP 48, 77/8, 267/8 King : ring, — S 11, 13/4 ringis : singis; dagegen MP 56, 13 regne.

Das Drummond MS. enthält die „Minor Poems“ Montgomeries, die Sonette, Miscellaneous und Devotional Poems, wie sie eingetheilt werden. Nur die von Cranstoun mit Nr. 50—54 einschließlich bezeichneten MP und DP 9—10 sind anderswo überliefert.

Meines Wissens wurde das MS. zuerst erwähnt von Leyden (Complaynt of Scotland p. 280/1). Sibbald in seinem „Chronicle of Scottish Poetry“ (1802) war der erste, der Gedichte aus dem MS. D abdruckte, nämlich (vol. III, 493 ff): S 13, 7, 50, 51, 52, 53; MP 8, 3; S 25—29; MP 5; S 30, 4, 5, 33, 34. (Cranstouns Liste p. LV ist ganz ungenau.) Von den in demselben Bande p. 343 ff gedruckten Gedichten ist nur MP 15 auch im MS. D erhalten, Sibbald druckt es aber nicht nach diesem, sondern nach einem der älteren Drucke, wie es scheint nach Ramsay, da er von dem MS. erst Kunde erhielt, als der Druck des Bandes III fast abgeschlossen war.

Aus Sibbalds Sammlung entnahm R. P. Gillies das S 13 Montgomeries für seinen trefflichen Neudruck der „Essayes“ König Jakobs (Edinburgh 1814, 4°).

Bisher wurden die in der Handschrift Drummonds erhaltenen Gedichte meist unbedenklich als Werke Montgomeries angesehen, mit Ausnahme der S 66 und 68, welche durch die Überschrift als Ladylands Eigenthum bezeichnet werden, und der S 30 und 67, von denen das erstere im MS. Christen Lyndesay, das zweite Ezechiel Montgomerie zugeschrieben wird. Doch meint Laing p. 303 und 305, dass diese beiden Sonette von Alex. Montgomerie unter

dem Namen Lyndesay und Ezechiel Montgomerie geschrieben wurden.

Betreffs der Authenticität von MP 41 wurden hie und da Zweifel laut, welche einerseits in der von allen andern Gedichten Montgomeries abweichenden Diction dieses Stückes ihre Begründung finden, anderseits in der häufigen Erwähnung eines Liedes mit ähnlichem Anfang in älteren Werken. So heißt es in Gawin Douglas' Vergil-Übersetzung (1512) im dreizehnten Prolog, v. 181—182:

„Thareto thir birdis singis in thare schawis,
As menstralis playis The joly day now dawis."

Bei Dunbar (ed. Schipper 13, 29—30):

„ȝour commone menstrallis hes no tone,
Bot, Now the day dawis', and ,Into Joun'."

In einem zu Perth zur Zeit Jakob VI. entstandenen Gedichte: „The Muses Threnodie" wird gleichfalls ein Lied „Hey the day now dawnes" erwähnt (Ritson, Scotish Song, London 1794, vol. I p. XXXII) und in Robert Sempill of Beltrees „Life and Death of the Piper of Kilbarchan or The Epitaph of Habbie Simson"[1]) heißt es (v. 11): „Now who shall play, the Day it Daws?" Mit den beiden letzten Erwähnungen könnte natürlich schon Montgomeries Gedicht gemeint sein, aber es ist wahrscheinlicher, dass jenes schon von Douglas und Dunbar genannte seine Beliebtheit noch im XVII. Jahrhundert behielt. Auf Douglas' oben angeführte Verse gestützt, verlegt z. B. Guest (A History of English Rhythms, ed. Skeat, London 1882, p. 537) das MP 41 in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. Ebenso sehen Sibbald (Chronicle IV, p. LIX), Leyden (The Complaynt of Scotland, p. 280) und Stenhouse (Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland, p. 163) das Gedicht für älter an als die übrigen im MS. D. Dagegen halten Dauney (Ancient Scotish Melodies, p. 51) und Laing („Additional Illustrations" zu Stenhouses eben genanntem Werk, p. *215 und „The Poems of William Dunbar" II 286) an der Autorschaft Montgomeries fest und Laing macht mit Recht geltend, dass aus den Erwähnungen eines Liedes

[1]) Entstanden um 1640, gedruckt in Watsons Collection I 32 und bei J. Paterson, The Poems of the Sempills of Beltrees, p. 41 ff.

mit dem Anfang: „Hay! now the day dawis“ (oder ähnlich) noch durchaus nicht folge, dass MP 41 der alte Text zu demselben sei. Es ist viel wahrscheinlicher, dass Montgomerie zu einer alten Melodie und mit Benützung des Refrains oder des ersten Verses desjenigen Gedichtes, welches zuerst zu derselben gesungen wurde, sein MP 41 geschrieben hat. Chambers (Introduction to Scottish Songs p. 18) vermuthet, dass das alte Lied „now the day dawis“ eine Art Taglied war, mit welchem die Stadtmusikanten die schottischen Bürger zur Arbeit weckten, was gut zu der Stelle bei Dunbar passt. Die Bedenken, welche auf Grund der abweichenden Diction gegen Montgomeries Autorschaft von MP 41 erhoben wurden, haben nicht viel zu bedeuten. Denn ein Dichter, dem die zärtlichen Klagen seiner Liebesgedichte, die frommen Töne der geistlichen Lieder und die beißende Satire des „Flyting“ zugebote standen, konnte auch einmal in einem antikisierenden und volksthümlichen Tone sich versuchen.

Zu gewichtigeren Bedenken geben andere Gedichte des MS. D Anlass, welche auch in folgenden unter d—f aufgezählten Drucken erhalten sind.

d) In „Diana. Or, The excellent conceitful Sonnets of H. C. Augmented with diuers quatorzains of honorable and learned personages. Deuided into VIII Decads. London 1584“ (Fehler für 1594) fand Hoffmann (p. 29) als fünftes Sonett der ersten Decade das Gedicht wieder, welches Cranstoun als S 40 Montgomeries druckt.

Hoffmann zweifelt nicht, dass es Montgomeries Eigenthum und die Fassung des MS. D die ursprüngliche sei. Gewiss wurde er durch den Titel der einzigen ihm bekannten Ausgabe der Diana Henry Constables (denn dieser Name verbirgt sich unter den Buchstaben H. C.) zu dieser Ansicht geführt; denn dort ist ausdrücklich von einer Erweiterung der Sammlung durch Sonette anderer Dichter die Rede.

Nun findet sich aber das fragliche Sonett bereits in dem MS. der Sonette Constables, das nach seinem früheren Besitzer gewöhnlich als Todds MS bezeichnet wird. Dasselbe ist um 1590 geschrieben und herausgegeben von Park, Harleian Miscellany, vol. 9, p. 489 ff.; eine Beschreibung des MS. steht in Todds Ausgabe Miltons, London 1801,

vol. V, 443. Hier steht das S 40 Cranstouns unter 63 andern Sonetten Constables mit ganz unwesentlichen Unterschieden von dem Text der Diana von 1594.

Das MS bringt die Sonette in gewisse Classen: „The Sonets following are divided into 3 parts, each parte contayning 3 severall arguments, and every argument 7 sonets. The first parte is of variable affections of love; wherein the first 7 be of the beginning and byrth of his love; the second 7 of the prayse of his mistrisse" u. s. w. Constable bezeugt hiemit, dass das fragliche Sonett (es steht im MS. als das dritte des ersten Theiles) sein Werk ist, denn die künstliche Eintheilung der Gedichte in 9 Gruppen von je 7 würde zerstört, wollte man ihm eines derselben absprechen. Überdies sagt Constable zum Schluss des dritten Theils ausdrücklich, dass er im ganzen 63 Sonette geschrieben habe.

Zweitens findet sich das fragliche Sonett mit ganz geringen orthographischen Varianten auch in der ersten Ausgabe von Constables Diana[1]): „Diana. The praises of his Mistres, in certaine sweete Sonnets. By H. C. London, 1592. 4°." Hier ist also von Sonetten anderer Autoren noch nicht die Rede.

Endlich nimmt Hazlitt, der in seiner Ausgabe der Gedichte Constables (1859) die Sonette anderer Autoren ausscheidet, das besprochene ohneweiters auf.

Nach alledem ist es sicher, dass Cranstouns S 40 nicht Montgomeries Werk sein kann. Wohl aber konnte es leicht den Weg unter dessen Gedichte finden, da ja Constable lange Zeit in Schottland lebte. (Vgl. Warton, ed. Hazlitt IV 430.) Ob nun die Gestalt des Sonettes, welche wir im MS. D finden, von Constable oder Montgomerie herrührt, ist schwer zu entscheiden. Die Fassung des MS. D könnte ein erster Entwurf Constables sein, denn diejenige in Todds MS. und in der „Diana" ist weit glätter und gefeilter, der Gegensatz zwischen „my eye" und „thy eye" besser herausgearbeitet, namentlich in der letzten Zeile. Anderseits könnte auch Montgomerie das Sonett seines Freundes (vgl.

[1]) Ich verdanke diese Nachricht der Güte des Mr. Christie Miller, in dessen Sammlung das einzige erhaltene Exemplar dieser Ausgabe sich befindet.

Montgomeries S 17) einer Bearbeitung unterzogen haben, vielleicht um den rührenden Reim become : come wegzuschaffen, der ja nach König Jakobs „Reulis", Cap. I verboten war und von Montgomerie fast immer vermieden wird. (In seinen echten Gedichten kann ich nur C 508—509 einen solchen Reim nachweisen.)

Da der Abdruck des Sonettes in Arbers English Garner II 231 ziemlich ungenau ist[1]), möge es hier in der Fassung von 1594 einen Platz finden. Ich füge die Lesarten von Todds MS (T) und diejenigen der ersten Ausgabe der „Diana" (D) bei.

Sonnet. V.

THine eye the glasse where I behold my hart,
mine eye the window through the which thine eye
may see my hart, and there thy selfe espy
in bloody cullours how thou painted art.
5 Thine eye the pyle is of a murdring dart,
mine eye the sight thou tak'st thy leuell by
to hit my hart, and neuer shootes awry;
mine eye thus helpes thine eye to worke my smart.
Thine eye a fire is both in heate and light,
10 mine eye of teares a riuer doth become:
oh that the water of mine eye had might
to quench the flames that frō thine eye doth come.
Or that the fire kindled by thine eye,
The flowing streames of mine eyes could make drie.

Titel: „Of the conspiracie of his Ladie's eyes, and his owne, to ingender Love." T — Sonetto nono. D — 1 Thyne — hearte T — 2 Myne — windowe — thyne T window, D — 3 thyne hearte — espie T espye D — 4 bloudie coloures — paynted T bloudie colours D — 5 Thy — pike — murdering darte T — 6 Myne — takst — levell T — 7 hitt — hearte — never shut'st awrye T — 8 Myne — thyne — smarte T — 9 Thyne T — 10 Myne — river T — 11 O — matter — myne T — 12 from thyne — doe T from — eyes — doo D — 13 the fire that's kindled T fier D — 14 myne eye would — drye T the D.

e) Montgomeries MP 31 fand ich wieder in folgender englischer Sammlung: „A gorgious Gallery of gallant Inuentions. Garnished and decked with diuers dayntie deuises, right delicate and delightfull, to recreate eche modest minde withall. First framed and fashioned in sundrie formes, by

---

[1]) Bessere Neudrucke erschienen für den Roxburghe Club, London 1818; von S. W. Singer 1818; von W. C. Hazlitt, London 1859.

diuers worthy workemen of late dayes: and now, ioyned together and builded up: By T. P. (Thomas Proctor.) Imprinted at London, for Richard Jones. 1578." 4°. (Neudrucke von J. P. Collier in „Seven English Poetical Miscellanies. 1867." 4° und für den Roxburghe Club, London 1844, 8°.) Das Gedicht steht auf sig. K der Originalausgabe, bei Collier III 92 in folgender Gestalt:

„The Lover recounteth his faythfull diligence towarde his beloued, with the rewardes that hee reapeth therof.

My fancy feedes, vpon the sugred gaule,
My witlesse will, vnwillingly workes my woe:
My carefull choyse, doth choose to keepe mee thraule,
My franticke folly, fawns vpon my foe,
My luste alluers, my lickering lyppes to taste,
The bayte wherin, the subtill hooke is plaste.

My hungry hope, doth heape my heavy hap,
My sundry sutes, procure my more disdayne
My stedfast steppes, yet slyde into the trap,
My tryed truth, entangleth mee in trayne:
I spye the snare, and will not backward go,
My reason yeeldes, and yet sayth euer, no.

In pleasant plat, I tread vpon the snake,
My flamyng thirst, I quench with venomd Wine:
In dayntie dish, I doo the poyson take,
My hunger biddes mee, rather eate then pine:
I sow, I set, yet fruit, ne flowre I finde,
I pricke my hand, yet leaue the Rose behinde."

Es ist schwer zu sagen, ob die eben mitgetheilte Fassung oder diejenige des MS. D die ursprüngliche ist. Aus den Lesearten habe ich einen sichern Schlüssel zur Lösung dieser Frage nicht gewinnen können. Doch ist es wahrscheinlicher, dass ein Gedicht der „Gorgious Gallery" zwischen 1578 und circa 1620 nach Schottland kam, als dass schon 1578 ein Gedicht Montgomeries in England bekannt wurde.

Ferner steht in der „Gorgious Gallery" unmittelbar vor dem mitgetheilten ein anderes Gedicht in demselben Versmaß, gleichfalls drei Strophen umfassend und in ganz ähnlichen Antithesen sich bewegend wie jenes. Es ist offenbar als Seitenstück zu demselben gedacht. Wenn nun die beiden Gedichte Montgomerie zum Verfasser hätten, so wäre es doch sehr auffallend, dass der Herausgeber der englischen Sammlung im Jahre 1578 in den Besitz beider

zusammengehöriger Stücke zu kommen vermochte, während dem schottischen Sammler des MS. D um 1620 nur eines derselben erreichbar war. Vielmehr ist es wahrscheinlicher, dass das einzelne Gedicht irgendwie seinen Weg nach Schottland fand und irrthümlich Montgomerie zugeschrieben wurde.

Ich neige mich umso eher dieser Ansicht zu, als ja auch das oben unter *d)* erwähnte Sonett gewiss nicht Montgomeries Werk ist. So kommen wir auf Sibbalds (Chronicle IV p. LIX) völlig vergessene und von ihm auch nicht weiter begründete Meinung zurück, dass das MS. D nur hauptsächlich Gedichte von Montgomerie enthalte.

f) Fast alle Ausgaben eines in Schottland einst sehr bekannten geistlichen Gedichtes: „Ane Godly Dreame compylit in Scottish meter be M (rs.) M (elvil), Gentilwoman in Culross" (zuerst Edinburgh 1603) enthalten am Ende das von Cranstoun als Montgomeries DP 7 bezeichnete Gedicht ohne Nennung eines Verfassers. Vgl. Early Metrical Tales. Ed. by D. Laing, Edinburgh 1826, p. XXXVI. Wenn sich die Angabe Laings auch auf jene Ausgaben bezieht, welche zu Lebzeiten der Lady Culross erschienen, so entstehen betreffs der Autorschaft Montgomeries erhebliche Zweifel.

g) „The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie. Edinburgh 1584" von König Jakob VI. enthalten Montgomeries S 12, unterzeichnet mit A. M. und Bruchstücke folgender Gedichte ohne Nennung seines Namens: MP 8, 1—7 (Reulis and Cautelis, Chap. VIII); MP 38, 19—24 (ebd.); MP 34, 37 (Chap. II).

Hoffmann meint (p. 7), dass auch die übrigen von König Jakob als Beispiele für seine Regeln angeführten Verse aus Gedichten Montgomeries stammen. Doch ist dies nicht mit Sicherheit nachzuweisen. (Vgl. Beiblatt 1894, p. 162.)

h) S 12 ist auch in einem mit seiner Entstehung fast gleichzeitigen Transcript erhalten. John Maxwell of Southbar (derselbe, der in dem oben, p. 29 angeführten Sonette neben Montgomerie als Dichter genannt wird) legte in den Jahren 1584—1589 ein Collectaneenheft an, in welchem sich eine Abschrift von „Alexander Mountgomerie's sonnet to the Kingis Majestie, K. James the sext" (= S 12) findet.

i) Timothy Pont hat die als MP 58 gedruckte Grabschrift auf Robert Lord Boyd in seine „Description of Cunningham“ (vgl. oben, p. 5) aufgenommen. Aus seinem MS. gieng sie über in Sir Robert Sibbalds „Account of the Writers who treat of the description of Scotland. Edinburgh 1710“. George Crawfurd schrieb diese Zeilen von dem Grabstein Lord Boyds ab und nahm sie in sein Werk: „The Peerage of Scotland. Edinburgh 1716“ auf. Von keinem dieser Schriftsteller wird Montgomerie als Verfasser der Grabschrift bezeichnet. (Vgl. Laings Note p. 318.) Doch lässt sich vielleicht Montgomeries Autorschaft durch den Hinweis auf seine Verwandtschaft mit Lord Boyd stützen. Eine Tochter des letzteren war nämlich mit des Dichters Neffen Hugh vermählt, eine zweite mit Hugh, Earl of Eglinton, der 1586 ermordet wurde. (Vgl. T. H. Montgomery's History und Sir A. Hay, Estimate of the Scottish Nobility, ed. by Ch. Rogers for the Grampian Club, London 1873, p. 33, 57, 61.)

k) S 1, DP 4, MP 15, DP 9, DP 10 werden fast regelmäßig den Ausgaben von C beigedruckt und die zwei zuletzt genannten Gedichte sind überhaupt nur durch die Drucke des Hauptwerkes Montgomeries erhalten. Der C geht gewöhnlich S 1 voran und auf das Hauptwerk folgen die andern Gedichte in der oben aufgestellten Reihenfolge. Dies ist z. B. die Anordnung in folgenden Ausgaben von C (nur DP 9 und 10 tauschen manchmal den Platz): Edinburgh 1636; Aberdeen 1645; Edinburgh 1682; London 1646; Glasgow 1668; Edinburgh 1675; Glasgow 1726; Glasgow 1751; Glasgow 1754 und in Watsons Collection, Edinburgh 1706.

Die beiden Ausgaben von 1751 und 1754 enthalten noch weitere Gedichte Montgomeries. (Vgl. oben p. 44.)

Ein Druck von C, welcher 1805 zu Aberdeen erschien, hat statt des MP 15 ein langes, geistliches Gedicht in achtzeiligen Strophen, welches auf dem Titelblatt Montgomerie zugeschrieben wird. Es wird genügen, von dem keineswegs hervorragenden Gedicht einige Strophen mitzutheilen.

The last Good-Night.

When I think on our last good-night,
And how that we must once depart

From darkness to eternal light,
O Lord how joyful is mine heart?
Farewel all anguish grief and smart,
Away all sorrow from my sight;
Then gentle death comes with his dart,
And bids me take my last good-night.

Poor strangers living in exile,
Thinking they have no force to stand,
There they live a little while,
Then shall see their native land;
Our mighty God shall come at hand,
And put his enemies to the flight;
But save his own afflicted band,
Then we shall take our last good-night.

All glore be to the King of kings,
That made the heav'n, the earth and sea,
And to his Son, to whom all things,
In heaven and earth do bow their knee,
The self same glore likewise give ye,
Unto that Sp'rit that with his might,
Shall comfort them that troubled be,
When we shall take our last good-night."

Ich bin diesem Gedichte sonst nirgends begegnet, wohl aber fand ich eine Anspielung auf dasselbe, welche zum mindesten beweist, dass das späte Zeugnis der Ausgabe von 1805 nicht ganz aus der Luft gegriffen ist und das Gedicht ganz gut in die Zeit Montgomeries fallen kann. Von Francis Sempill of Beltrees[1]) gibt es ein Gedicht: „The Banishment of Poverty", welches Ritson (Caledonian Muse) irrthümlich als ein Werk des Herzogs von Albany (Jakob VII.) erklärt. Das Gedicht (auch bei Watson gedruckt) trägt den Vermerk: „To the tune of The last Good-night." Dass hiemit wirklich jenes in der Ausgabe von 1805 Montgomerie zugeschriebene Gedicht gemeint ist, beweist das beiden Dichtungen gemeinsame Metrum und die letzte Zeile des Gedichtes von Sempill:

„And gard him take his last good night",

welche offenbar eine Nachahmung des Refrains des älteren Gedichtes ist.

---

[1]) Gestorben 1682; ihm wird z. B. die älteste Gestalt des „Auld-Long-Syne" zugeschrieben.

Nach Paterson „The Poems of the Sempills of Beltrees. Edinburgh 1849“ p. 99 ist „The Banishment of Poverty“ etwa 1680 entstanden. Das Gedicht „The last Good-Night“ darf wohl erheblich früher angesetzt werden, da doch eine gewisse Zeit verstreichen musste, bis das Gedicht so beliebt wurde, dass man auf dessen Melodie verweisen konnte.

In der überlieferten Gestalt kann „The last Good-Night“ wegen der sehr nachlässigen metrischen Form nicht als Eigenthum des Verskünstlers Montgomerie gelten; dagegen könnte man auf ähnliche Gedanken in seinen echten Gedichten verweisen. (Vgl. MP 27, 40; MP 39, 3.)

l) „Cantus, Songs and Fancies, To Three, Four, or Five Parts, Both apt for Voices and Viols . . . Second Edition, Corrected and Enlarged. Aberdene, Printed by John Forbes . . . Anno Domini 1666.“ Obl. 4°.

Die erste Ausgabe dieses interessanten Werkes (1662) habe ich nicht gesehen. Sie scheint nach Laing (bei Stenhouse a. a. O. p. XXXVII) dieselben Gedichte Montgomeries zu bieten wie die zweite und dritte Auflage.[1])

Über den Charakter dieser Sammlung habe ich oben (p. 31 f.) gehandelt. Sie enthält, wie schon Laing an verschiedenen Stellen der Anmerkungen erwähnt, Melodien und Texte folgender Gedichte Montgomeries: MP 38 (The V. Song); MP 15 (The XVIII. Song); MP 20 (The XXIV. Song); DP 7 (The XXXV. Song). Die Texte des Aberdeen Cantus sind im Vergleich mit denen des MS D schon recht verderbt zu nennen. Von DP 7 bringt diese Sammlung nur die drei ersten Strophen.

D) The Mindes Melodie.

Diese Psalmenübersetzung ist in einem einzigen Drucke überliefert: „The Mindes Melodie. Contayning Certayne Psalmes of the Kinglie Prophete Dauid, applyed to a nevv pleasant tune, verie comfortable to everie one that is rightlie acquainted therewith. Edinbvrgh Printed be Robert Charteris, Printer to the Kings most Excellent Maiestie. 1605. Cum Priuilegio Regali.“

[1]) Von dieser letzteren (1682) erschien ein ausgezeichneter Facsimile-Abdruck in der New Club Series. Paisley, A. Gardener 1879.

Ein einziges Exemplar dieses 32 Seiten umfassenden Büchleins ist erhalten. Es war im Besitze Hebers und befindet sich gegenwärtig in Britwell.

Das Werk erschien anonym und wurde nicht immer Montgomerie zugeschrieben. Sogar Laing, der es 1821 unbedenklich in seine Gesammtausgabe der Werke Montgomeries aufnahm, scheint später von dessen Autorschaft nicht mehr überzeugt gewesen zu sein. In „Specimen of a proposed Catalogue of a portion of the Library at Britwell House. Edinburgh 1852" sagt er gelegentlich der Beschreibung des erwähnten Druckes: „It has been attributed to Alexander Montgomery."

Aber Montgomeries Anrecht auf die vorliegende Psalmenübersetzung wird durch das Vorkommen einzelner Psalmen aus derselben in den MSS. B und D gestützt und ferner erfahren wir von Calderwood (sieh oben, p. 21), dass der Dichter Psalmen übersetzt habe, welche 1632 noch vorhanden waren: „Mongomerie and som vthers principalls of inglish poesie . . as they gave yr assayes of som psalmes yet extant . . ." Es dünkt mich sehr wahrscheinlich, dass wir in MM. eben die von Montgomerie probeweise übersetzten Psalmen vor uns haben.

Wie bereits hervorgehoben wurde, enthält MS. B den ersten und 23sten, MS. D den ersten Psalm, was den Sinn betrifft, mit unbedeutenden Abweichungen von dem Text in MM.

Umso bedeutender ist der Abstand in Lautgestalt und Orthographie zwischen dem Druck von MM. und allen andern MSS. und Drucken aus dem Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts, welche uns Gedichte Montgomeries überliefern. MM. zeigt nämlich in der erhaltenen Gestalt das deutliche Bestreben des Dichters oder zum mindesten des Herausgebers, seine Sprache möglichst der damaligen englischen Schriftsprache anzunähern. Wenn wir Psalm 1, wie er in MM erscheint, mit den Fassungen der MSS. B und D vergleichen, so erkennen wir auf den ersten Blick in den lautlichen und orthographischen Varianten die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale des schottischen Dialects des ausgehenden XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts von der Sprache Shakespeares und Spensers

(Vgl. Murray, The Dialect of the Southern Counties of Scotland. Philological Society 1870—1872.)

Außerdem ist es auffallend, wie specifisch schottische Wörter und syntaktische Fügungen in MM. vermieden, specifisch englische dagegen eingeführt werden, eine Beobachtung, die uns auf die Vermuthung bringt, dass die englische Redaction der Psalmen nicht die ursprüngliche ist, was weiter unten aus der Betrachtung der Reime auch für jene Psalmen zur Gewissheit werden wird, bei welchen wir nicht in der Lage sind, eine schottische Fassung zu vergleichen wie bei Psalm I und XXIII.

Ersetzung schottischer Eigenthümlichkeiten durch englische finden wir z. B.

Psalm I 36. Durch das Zusammenfallen von but (praep.) und bot (conj.) (vgl. Ps. XXIII 12), welche im MS. B noch streng geschieden werden, wird die Bedeutung des „but“ : „sine“ verdunkelt und der englische Text hält es für nöthig, „but dowt“ des MS. B durch „doubtlesse“ zu umschreiben. Ganz das gleiche Psalm XXIII 7.

Psalm XXIII 8. Die im Schottischen nicht beliebte Umschreibung mit „do“ (vgl. Murray, p. 68) wird hier eingeführt, hervorgerufen durch die Änderung des „but“ in v. 7 zu „without“, wegen welcher das „I“ als überzählige Silbe in v. 8 treten musste.

Psalm XXIII 12. „but“ nach englischer Weise für ags. bote.

Psalm XXIII 22. Der Bearbeiter will offenbar die drei Negationen, welche schottisch ganz gut möglich sind: „not — nor — non“ vermeiden und ändert daher „not dispair“ in „be assurde“.

Ferner ist es interessant zu beobachten, wie der Bearbeiter in seinem Bestreben, specifisch englische Formen einzuführen, manchmal übers Ziel hinausschießt und Formen einführt, die dem damaligen englischen Lautbestande gewiss nicht entsprechen. Durch diese mangelhafte Kenntnis der südlichen Sprache verräth er sich deutlich als Schotte. Z. B.:

Psalm XXIII 5. Hier hat das MS. D die einzig berechtigte und auch neuenglische Form „lair“ aus ags. leger. Der Bearbeiter wusste nun, dass in vielen Fällen dem

schottischen ai ein englisches ea entspreche (vgl. hairtlie MP 33, 41, hairts S 20, 4, dagegen heart MM IV 37, VI 40 u. s. w.; wraik AP 1, 47, wreak MM VI 44; bairn C 407, bearne MP 29, 14 etc.) und glaubte daher für das ai von lair gleichfalls ea setzen zu müssen, wobei er sich auch der Entsprechung von schottisch lair F 184 (ags. leornian) : englisch learning erinnern mochte.

Psalm XXIII 6. Die Schreibung „fare" (ags. faeȝer) ist schottisch ganz gewöhnlich, vermöge der häufigen Verwechslung zwischen a und ai (vgl. Murray p. 52 f); daneben ist natürlich ebenso häufig die grammatisch richtige Schreibung fair. Der Redactor des Druckes von 1605 wusste aber, dass in vielen Wörtern für schottisch ai englisch a stehe (z. B. care schottisch cair etc.) und so macht er hier einen falschen Analogieschluss und schreibt in den englisch sein sollenden Text „fare", wo auch im Englischen „fair" lautlich berechtigt ist.

Psalm CXXI 16—17 glaubt der Bearbeiter die Form „spirite" für das schottische „spreit" (C 542, 973, S 8, 13; DP 4, 49), welches auf sweit (vgl. C 40, 88, 510, 547, MM XXIII 9 Bannat.) reimte, setzen zu müssen. Er scheint nicht gewusst zu haben, dass auch im Englischen die syncopierte Form ganz gewöhnlich war. (Vgl. Tempest I 2, 299; Macbeth IV 1, 127.) Derselbe Fall begegnet auch im „Gloria patri" v. 16—18.

Die Vermuthung, welche diese von den übrigen Gedichten sich so entschieden abhebende Sprachgestalt von MM uns nahelegte (sieh oben, p. 63), wird bestätigt durch eine Untersuchung der Reime. Auf diesem Wege ist es wirklich leicht nachzuweisen, dass die uns vorliegende Gestalt der Psalmenbearbeitung nicht die ursprüngliche Fassung ist, sondern auf ein schottisches Original zurückgeht. Eine Betrachtung der Reime zeigt nämlich 1. dass viele vorkommen, die im Schottischen genau sind, im Englischen dagegen unrein oder ganz unmöglich wären und welche daher der Bearbeiter in ihrer schottischen Gestalt stehen ließ; 2. finden wir unreine englische Reime, welche uns gestatten, reine schottische zu erschließen, z. B.:

Psalm I 9—11. B, D, MM: law : knaw.

Dagegen zeigt MM. im Versinnern regelmäßig die

englische Form „know“, wo MS. B „knaw“ hat. (Vgl. Ps. I 33, XXIII 2.) Ags. lagu und cnáwan ergeben im Schottischen einen genaueren Reim als im Englischen. Der Bearbeiter zieht es demnach vor, den schottischen Reim stehen zu lassen.

Psalm I 27—29. B mair : quhair; MM mair : where. Im Versinnern finden wir dagegen das englische more. (Vgl. Ps. IV 20—21, XIX 57, CXXVIII 33—36.)

Psalm I 28—30. B disdanis : remanis; MM disdaines : remaines. „Remaines“ ist III. pl., da „the just“ als Collectivum zu fassen ist, um eine Congruenz mit „synnaris“ herzustellen. Die III. pl. bildet auch sonst bei Montgomerie auf s. (Murray p. 212. Vgl. knawes F 568; shawes F 570; renewis C 1; counts F 145.) Der englische Text konnte aber die endungslose Form nicht einführen, ohne den Reim zu zerstören.

Psalm XXIII 27—29. B. foe : ioo; MM. foe : ioy.

An dem Reime des MS. B hat sowohl der Herausgeber des Hunterian Reprint als auch Cranstoun Anstoß genommen. Beide haben in den Text „fois“ gesetzt, wohl veranlasst durch den Plural im Urtexte, und das „ioo“ des MS. als Fehler erklärt. Das ist es wohl auch und zwar hat entweder Bannatyne durch einen lapsus calami das o doppelt geschrieben (was in seiner Orthographie sonst nie vorkommt, denn ó bezeichnet er mit oi, z. B. gloir, moir) oder „ioo“ ist falsche Lesung für „ios“; bei der letzteren Annahme könnte man den von der Vorlage geforderten Plural „fois“ einführen. In beiden Fällen ist der Reim im Schottischen völlig correct, denn die Schreibung und Lautung „jo“ für fr. joye ist etwas ganz Gewöhnliches (vgl. Jamieson II 702; Murray p. 53; S 39, 4: voce statt voice; ferner die Reime joyes : foes MP 3, 73—74; repose : rejose MP 5, 4—8; S 43, 13—14; rejose : rose MP 8, 36—38; jo : fo MP 36, 43—45) und in „fois“ hat „is“ natürlich keinen Silbenwert. Im Englischen dagegen, wo der diphtongische Charakter von oi feststeht, war der Reim nicht wiederzugeben und so musste der ungenaue Reim foe : joy stehen bleiben. Ganz ähnlich MM VI 41—43, XLIII 4—8.[1])

[1]) Eine andere Frage ist es, ob joy überhaupt das richtige Reimwort ist. Im Psalm XXIII 5 heißt es: „Du salbest mein Haupt mit

Ähnliche beweisende Reime können wir auch in Psalmen erschließen, bei denen wir keine handschriftliche Überlieferung heranzuziehen in der Lage sind.

Psalm IV 41—43. Grit : delite : perfite. Im Versinnern finden wir sonst immer die Form great (mit e gesprochen, Koch I 117), z. B.: MM VIII 4, XIX 20. Die schottische Form grit, welche z. B. in S 11, 4; 12, 6; MP 52, 37; DP 4, 65 (Bann.) belegt erscheint, wurde hier nur wegen des Reimes beibehalten.

Psalm VI 23—25. Thing : bring : condigne. Das letztere Wort reimt nicht. Wohl aber stand hier ein correcter schottischer Reim: thing : bring : conding, denn die Metathese ng statt gn ist im Schottischen sehr häufig. Vgl. MP 48, 77, 268; C 1596; Bankis of Helicon (AP 1) 105; Douglas, Vergil 176, 10: ding statt digne.

Psalm VI 41—43. Those : foes : rejoise. Vgl. zu XXIII 27—29.

Psalm VIII 9—11. Praise : rise. Vielleicht stand im schottischen Original ein reinerer Reim : prise (C 571) : rise.[1])

Psalm VIII 13—14. Anes : remaines. Ein ganz guter schottischer Reim (anis : remanis, vgl. Ps. I 30), der aber nicht ins Englische zu übersetzen ist, denn er ergäbe: „ones : remaines“.

Psalm VIII 41—43. King : raigne : thing. Das mittlere Reimwort hieß schottisch ring (vgl. MP 48, 77, 268; C 1596), reimte also genau mit den beiden andern.

Psalm VIII 51—54. Vgl. hiezu VIII 4—8: schottisch quhair : air.

Psalm XIX 16—17. Throne : sunne war vielleicht im Schottischen genauer, denn bei Douglas, Vergil 116, 23

Öl“ und der Herausgeber des Hunterian Reprint vermuthet auch olye statt joy. Ein Reim foe : olye ist auch bei dem sehr schwachen Lautwert des schottischen l nicht unmöglich. Vgl. Murray p. 54, 122; Flyting 98—100. Falsche Schreibungen wie chalmer (fr. chambre) MP 48, 67 und walkinnis (ags. wacan) C 103, 219. Vgl. auch zu Psalm CXXI 23—25.

[1]) Doch finden wir auch sonst bei Montgomerie Reime von ai auf í; z. B. sky (an. ský) : day (ags. dæȝ) MM LVII 51—54; wayis : interpryse S 13, 6—7. Sie sind zu erklären durch Annahme einer Aussprache ske-i : de-i, wo also í noch nicht zu dem heutigen Laut vorgeschritten war. (Vgl. Koch § 144, Pauls Grundriss § 92 p. 873.)

finden wir die Form „sone“ belegt. Doch wäre auch ein Reim o : u etwas ganz Gewöhnliches im Schottischen wie im Englischen. Vgl. MP 51, 30—32 on : goun; MM LVII 13—14; Lindsay Bannat. MS. p. 463 v. 9—11 abone : June; MP 44, 11—14 consume : dome etc.

Psalm XIX 58—62 reimt nicht in der überlieferten Gestalt „valude : craved“. Im Schottischen können wir wenigstens einen Augenreim erwarten: „valuit : crauit“.

Psalm XIX 69—72. Ever : deliver. Schottisch war der Reim genauer: ever : delever. Vgl. Murray p. 93**. Derselbe Reim begegnet auch Psalm XLIII 22—26.

Psalm LVII 4—8. Trust : rest. Schottisch genauer trest (vgl. MP 30, 33) : rest.

Psalm LVII 13—14. Throne : downe ist im Englischen, wo die Diphthongierung von ags. ú schon eingetreten war, ein sehr schlechter Reim. Im schottischen Dialect ist der Reim zwar ungenau, aber durchaus nicht unerhört. Vgl. die zu Psalm XIX 16—17 angeführten Reime.

Psalm LVII 49—50. Grit : perfite vgl. zu Psalm IV 41—43.

Psalm XCI 34—35. Anes : disdaines vgl. zu Psalm VIII 13—14.

Psalm CXXI 23—25. Jehova : al : smal. Diese Reime deuten auf eine Aussprache mit verklingendem l, welche auch dem modernen schottischen Dialect geläufig ist (vgl. Murray, p. 122 f.), aber nicht im Englischen vorkommt.

Psalm CXXI 40—41. Firme : arme : harme. Jamieson hat 1. ferm, farm = Rente, Landgut; 2. firm = fest. Die beiden Wörter gehen auf dasselbe Etymon fr. ferme zurück, können daher leicht vertauscht werden, da ja auch die Bedeutungen sich einander nähern. „Ferm“ heißt in der ersten Bedeutung „das befestigte sc. Landgut“ oder „der festgemachte sc. Vertrag“. (Vgl. Müller, Etym. Wörterbuch.) Daher mag hier in der schottischen Redaction „farm“ gestanden haben.

Psalm CXXI 46—48. Greeve : move. Einen Reim erhalten wir durch Einführung der schottischen Form meeve, welche Jamieson III 252 für Banffsh. und Aberd. belegt. Vgl. MP 46, 48 mene = moan; C 526 preiuit = proved; C 761 preif = proof und Murray p. 237.

Psalm CXXVIII 5—7. Him : begun : run. Die Reime waren schottisch etwas genauer, da für englisch run die schottische Form ryn, rin belegt ist. (C 78, 688, 952; MM I 15 Bann. MS.) v. 6 hieß wohl: „that will begin" oder ähnlich, so dass wir die wenigstens vocalisch genauen Reime erhalten „him : begin : rin". Der englische Bearbeiter muss rin jedenfalls ändern und bringt durch die leichte Umgestaltung von v. 6 diese in einen reinen Reim mit v. 7. Ohne dieses Auskunftsmittel hätte er in drei Zeilen überhaupt keinen reinen Reim gehabt „him : begin : run".

Psalm CXXVIII 23—25. Misse : blesse : his. Mit Berufung auf C 1003; DP 1, 2; S 6, 2, wo „bliss" belegt ist, können wir die reinen schottischen Reime erschließen: miss : bliss : his.

Gloria Patri v. 2 rings; vgl. zu Psalm VIII 41—43.

Selbst im Versinnern sind hie und da Formen und Schreibungen stehen geblieben, die auf eine schottische Vorlage weisen, z. B.: MM I 4 escheu, wo D die englische Schreibung esheu zeigt. I 22 calfe wie im MS. B calf, dagegen in D die englische Form chaffe. MM VI 40, XIX 31 „hes" gegen das sonst herrschende „hath". VIII 9 thou makes, dagegen doest VIII 33 etc. etc.

Hie und da hat sich der Bearbeiter leichte Änderungen gestattet, um gute englische Reime zu erhalten. Einen solchen Fall habe ich zu Psalm CXXVIII 5—7 nachzuweisen gesucht. Mit Gewissheit können wir derartige Eingriffe in den Originaltext freilich nur in den beiden auch handschriftlich erhaltenen Psalmen I und XXIII erkennen, z. B.:

Psalm XXIII 15—18. MS. B greif : leif, ein correcter i-Reim, wie aus S 57, 1, 4, 5 folgt: „grievis : givis : leivis". (Vgl. auch die Binnenreime des MP 27, 9—10 leiv : give.) Ins Englische übersetzt ergäbe dies: greefe oder griefe, mit ī gesprochen (Koch I 118) und leave, zur Zeit Montgomeries im Englischen noch mit ē gesprochen. (Koch I 117.) Daher ändert der Bearbeiter „grief" in „reave", freilich nicht zum Vortheil des Sinnes.

Psalm XXIII 16—17. MS. B:

„He dois me leid
In perfite tred."

MM.: By him I am lead
In perfite tread."

Der schottische Reim ist keineswegs correct, aber die vocalische Differenz ist nicht groß, da das i in leid nicht den vollen Lautwert hatte, sondern nur die Länge des e bezeichnete. (Vgl. Murray, p. 52.) Wir haben also einen schottischen Reim von ẹ́ : ę, welcher bei wörtlicher Übertragung auch im Englischen hervorgetreten wäre als lead (mit ẹ, vgl. Koch I 117) und tread (tręd). Dies wird vermieden durch die passive Construction von v. 16, so dass das ppi. ags. lędd (Koch I 311) einen richtigen Reim auf ags. trędd bildet.[1])

Ich habe bisher immer nur die e i n e Möglichkeit ins Auge gefasst, dass die schottische Lautgestalt von MM die ursprüngliche sei und es erübrigt noch, eine andere sich darbietende Auffassung abzuweisen. Es wäre ja auch möglich, dass die englische Fassung der MM die von Montgomerie dem Werke ursprünglich gegebene sei, nach welcher die im schottischen Dialect erhaltenen Fassungen der Psalmen I und XXIII von schottischen Schreibern in das Bannatyne- und Drummond MS. eingetragen worden wären. Man könnte etwa darauf hinweisen, dass viele geistliche Bücher der Reformation, sogar die Bibel, damals in Schottland in englischer Sprache circulierten (vgl. Murray, p. 65 f.) und dass Montgomerie dadurch bewogen worden sei, seine Psalmenbearbeitung gleich in englischer Sprache zu verfassen. Die schottischen Elemente in den Reimen wären dann durch die ungenügende Kenntnis der englischen Schriftsprache hinlänglich erklärt, ähnlich wie etwa Wischmann („Untersuchungen über das Kingis Quair“, p. 8) die schottischen Formen in dem Werke König Jakobs I. auf eine mangelhafte Beherrschung der Sprache Chaucers zurückführt, dem der König auch in der Sprache glaubte nacheifern zu müssen. Aber es ist leicht nachzuweisen, dass auf unsern Text diese Erklärung keine Anwendung finden kann. Die bequemste Handhabe zu diesem Beweise bieten uns diejenigen Psalmen, welche auch in schottischer Sprachgestalt erhalten sind. Es wird genügen, einige wenige Fälle herauszuheben, welche deutlich zeigen, dass die Abwei-

[1]) Dass leid bei Montgomerie noch den e-Laut bewahrt hat, ergibt sich aus folgenden Reimen: speid (ags. spẹ́dan) : heid (ags. hẹ́afod) C 956; leid (ags. laédan) : speid (ags. spẹ́dan) C 599.

chungen der beiden Redactionen von einander sehr gut zu erklären sind, wenn wir die schottische als der englischen zugrunde liegend betrachten, nicht aber bei der umgekehrten Annahme.

Psalm I 36. Es ist begreiflich, wenn MM das „but dowt" des MS. B durch „doubtlesse" wiedergibt, weil im Englischen durch das Zusammenfallen von „but" und „bot", zwischen welchen das MS. B noch genau scheidet, die Bedeutung „but = sine" verdunkelt und durch „without" (vgl. Ps. XXIII 7 in B und MM) verdrängt wird. Unverständlich aber wäre es, warum der schottische Text „doubtlesse" vermieden haben sollte, denn wir finden im schottischen Dialect genug solcher Zusammensetzungen mit „less"; z. B. rakles C 595; gustless C 876; tentless MP 32, 67; blislesse F 590; saulles S 24, 3; breikles MP 54, 3; causles MP 3, 53; 34, 45; dowtless bei Dunbar XXII 79, XXIV 34.

Psalm XXIII 20. Eine Änderung von „ilk day by day" zu „even day by day" ist erklärlich, denn sie wurde offenbar zur Vermeidung des Pleonasmus vorgenommen. Dagegen läge gar kein Grund vor, „even day by day" bei der Übertragung ins Schottische zu ändern, denn „even" ist gut schottisch. (Vgl. C 342, 529; MP 46, 70 etc.)

Psalm XXIII 22. Die Absicht der Änderung von MM: „be assurde" statt des „not dispair" des Bannatyne MS. ist deutlich: Der englische Text will die Häufung der Negationen in dieser Zeile vermeiden. Dagegen hatte Bannatyne gar keinen Anlass, für den positiven Ausdruck den negativen zu setzen.

Psalm XXIII 15—18. Für den englischen Bearbeiter lag in der That ein Grund vor, greif in reave zu ändern, denn das Reimwort leave wurde damals im Englischen noch mit ẹ gesprochen. (Vgl. die Anmerkung zu dieser Stelle oben, p. 68.) Dagegen hätte ein schottischer Bearbeiter von MM den Reim reave : leave, den er vorfand, ganz gut durch reiv : leiv übersetzen können, wie die Binnenreime MP 27, 9—12 beweisen: „leiv : give : preiv : reiv".

Psalm XXIII 16—17 hat der englische Bearbeiter den Reim offenbar correcter gestaltet durch Einführung des Passivums in v. 16. (Vgl. die Ausführungen zu dieser

Stelle oben, p. 68 f.) Warum hätte Bannatyne diesen reinen Reim durch einen unreinen ersetzen sollen?

Nur folgendem Einwande muss ich noch begegnen: Der schottische Dialect sei zur Zeit Montgomeries eben im Begriffe gewesen, als Literatursprache vor dem englischen zurückzuweichen und in MM sei dieser Übergang bis auf geringe Spuren der heimischen Formen schon vollzogen.

Diese Annahme wäre aber durch den einfachen Hinweis auf den Edinburger Druck des „Flyting“ von 1629 zu entkräften. Derselbe zeigt ein Vierteljahrhundert nach MM noch sehr reichliche schottische Formen, während diese in MM in verschwindender Minderzahl sind.

Capitel 3.

Dichtungsgattungen und Stilmittel.

Wenn wir die poetische Production Montgomeries überblicken, so fällt uns vor allem eine gewisse Einseitigkeit und Einförmigkeit derselben auf. Nur lyrische, didactische und satirische Gedichte sind erhalten, denn die wenigen Gedichte, welche erzählende Elemente aufweisen, sind doch nicht als epische Gedichte zu bezeichnen. (MP 17, 48.) Bemerkenswert ist ferner, dass Montgomerie mit Ausnahme der „Cherrie“ nur wenig umfangreiche Gedichte geliefert hat. Die ausgedehnteste Dichtung nächst C ist das MP 48 mit seinen 276 Versen, denn Montgomeries Antheil an dem Flyting (336 Verse) kann nicht als einheitliche Dichtung betrachtet werden.

Damit steht Montgomerie im Gegensatz zu der Mehrzahl der bedeutenden Dichter der alt- und mittelschottischen Literatur, die ja meist umfangreiche epische oder moralische Gedichte schufen, berührt sich aber mit seinem grossen Vorbilde Dunbar. Es hat fast den Anschein, als ob diese Vorliebe für kleinere Dichtungsgattungen ihren Grund darin hätte, dass die beiden Dichter Hofdichter waren, denen im aufregenden Treiben des Königshofes die nöthige Sammlung zu größeren Werken abgieng. Auch der Zug der Zeit, das Wesen der damals niedergehenden schottischen Literatur mag Montgomerie auf die von ihm gepflegten Gattungen geführt haben.

Innerhalb derselben können wir gleichfalls nur wenig Abwechslung bemerken. Seine didaktischen Gedichte bringen eine ziemlich hausbackene Moral und Weisheit zum Ausdruck. Seine satirischen haben durchwegs die Form der persönlichen Invective; niemals hat er sich zu dem hohen Standpunkte der Satire Dunbars aufgeschwungen. Die

Themen seiner Lyrik endlich sind, wie weiter unten ausführlich gezeigt werden soll, weder zahlreich noch originell.

Selbst in der Einkleidung ist er noch vielfach in alten Formen befangen. So zeigt sein bekanntestes Gedicht: „The Cherrie and the Slae“ genau die Form der mittelalterlichen Allegorie. Sogar den conventionellen Natureingang finden wir wieder.

Von der alten Einkleidung in die Visions- und Traumform hat er sich gleichfalls noch nicht frei machen können. Genau die herkömmliche Form derselben, sogar mit einem kurzen Natureingang finden wir in MP 33. Doch ist schon hier ein gewisses Schwanken zwischen Vision und Wirklichkeit zu bemerken, welches in MP 11 noch mehr hervortritt.

Einer damals schon etwas veralteten Form, die in der altenglischen Lyrik unendlich häufig ist, dem Geleite begegnen wir bei Montgomerie noch mehrfach. Eine gewöhnliche Form desselben zeigt uns MP 29: Dem Gedicht wird aufgetragen, vor der Herrin niederzuknien und ihr das Herz des Dichters zu überreichen. In ähnlicher Weise wird das Schluss-Couplet des S 53 zu einem Envoy verwendet. Dieser gewöhnlichen Art des Geleites steht am nächsten MP 22, wo des Dichters Blicke, Seufzer und Thränen an die Geliebte geschickt werden. Im Altfranzösischen belegt ist die Art des Geleites, worin die Herrin direct angesprochen wird: MP 7 (vgl. Metrik I 334) u. s. w. Freilich haben wir es hier nirgends mit der strengen Form des Envoy zu thun, sondern es sind nur inhaltlich geleitartige Schlüsse. (Vgl. Metrik I 334.)

Wir haben also die merkwürdige Erscheinung zu verzeichnen, dass ein Dichter, welcher verhältnismäßig neue Formen wie das Sonett mit so viel Eifer und Erfolg pflegte, anderseits noch an alten Einkleidungs- und Schluss-Arten hängt.

So eng nun auch die Grenzen sein mögen, welche Montgomerie durch den Geschmack seines Zeitalters und seines Landes für die kleineren Dichtungsgattungen, für das Zierliche und Belehrende aufgezwungen wurden und die wohl auch mit den natürlichen Grenzen seines Talentes zusammenfielen, so muss man doch zugestehen, dass er auf

diesem engen Gebiete sehr Bemerkenswertes leistet. Wenn wir von dem schweren Gebrechen der mangelnden Originalität auf einen Augenblick absehen und den bekannten Satz auf Montgomerie anwenden wollten: „The thought is his at last who says it best", so müssten wir ihm das Eigenthumsrecht so manchen Gedankens zuerkennen, dem er den treffendsten Ausdruck gegeben hat. Denn unstreitig war Montgomerie ein großer Virtuose auf dem schwierigen Instrumente eines als Schriftsprache im Erlöschen begriffenen Dialectes. Keiner seiner Zeitgenossen meisterte wie er das spröde Material des schon stark fluctuierenden, mit englischen Elementen reichlich versetzten Schriftschottisch. Von der an Rabelais und Fischart erinnernden wilden Sprachgewalt des Flyting bis zu seinen abgeklärtesten Gedichten, die nach meiner Ansicht in einigen seiner Sonette zu finden sind, steht ihm überall der richtige Ton zur Verfügung, mag er nun in geharnischten Sonetten gegen die vermeintliche oder wirkliche Ungerechtigkeit der „Lords of the Sessioun" zu Felde ziehen oder seiner Dame eine poetische Huldigung darbringen. Keine Unebenheit in Metrum oder Reim, kein schielender Ausdruck, kein Flickwort stört uns, wenn wir die oft in den schwierigsten Strophen geschriebenen Gedichte vom formellen Standpunkt aus betrachten.

Freilich verleitet diese souveräne Beherrschung der Sprache Montgomerie manchmal zu Künsteleien und Spielereien. Aber hier können wir den Mangel an Originalität, den wir, was den Gedankengehalt seiner Dichtung betrifft, zu seinen Fehlern rechnen mussten, als Entschuldigung anführen. Alle diese Kunststückchen nämlich finden wir vor Montgomerie in der italienischen und der von dieser beeinflussten englischen Literatur und ihre Nachahmung war ein Zugeständnis, das der Dichter dem Zeitgeschmacke machen musste, wollte er irgendwie auf Erfolg Anspruch machen.

Jedoch haben wir bei Montgomerie genau wie bei Dunbar zwischen einer höfisch gezierten und einer mehr natürlichen, einfachen Diction zu scheiden. Die erstere, in welcher die Mehrzahl seiner Gedichte geschrieben ist, erreicht ihren Höhepunkt in den Sonetten zum Preise der dichterischen Thätigkeit Jakobs VI. (Nr. 10—13), welche auch

inhaltlich zu den traurigsten Erzeugnissen seiner Muse gehören. Dass aber Montgomeries Talent selbst mit dieser prunkvollen, hochtrabenden Ausdrucksweise eine gewisse Wirkung erzielen konnte, beweisen z. B. die beiden Liebesgedichte MP 50 und 51.

Den „staitlie verse and lofty style“, wie er selbst C 75 diese Ausdrucksweise nennt, erreicht er durch folgende, zum Theil schon Dunbar geläufige Mittel.

a) Die „aureate terms“, mit denen er gerade keine Verschwendung treibt, jedenfalls zum Vortheil seiner Diction, denn eine etwas ausgedehntere Verwendung derselben konnte sich zwar ein Genie wie Dunbar erlauben, ohne abstoßend zu wirken, dem geringeren Talente aber muss man für diese Einschränkung in dem Gebrauche der „mellifluate terms“ Anerkennung zollen. Am zahlreichsten sind sie etwa in dem Natureingange von C oder von MP 51.

b) Weit weniger maßvoll ist Montgomerie in der Anwendung der Mythologie. Wie oft kommt z. B. der Gedanke vor, dass die Geliebte die Venus an Schönheit übertreffe, dass Paris nur ihr den Apfel reichen würde. Dabei treibt er die Mischung der antiken Mythologie mit der Allegorie sehr weit. Ja „The Cherrie and the Slae“, wo Cupido wenigstens im ersten Theile Hauptperson ist, während allegorische Figuren den zweiten Theil einnehmen, endet mit einem Hymnus an Gott.

Häufig sind natürlich die antiken Götternamen zu bloßen Appellativen geworden. So wird unzähligemale Phoebus, Phaeton, Titan für Sonne, Diana für Mond gebraucht.

c) Sehr beliebt ist bei Montgomerie ferner die Antithese und das Paradoxon, Figuren, welche ja auch in den concetti der Italiener und den conceits ihrer englischen Nachahmer eine bedeutende Rolle spielen. Vgl. MP 21, 40—41; MP 7, 17 ff.; S 57, 3—4. Eine Lieblingsphrase unseres Dichters, die schon den Charakter eines echten „concetto“ hat, ist z. B. „to seek warme water under yce“ MP 4, 45; 10, 12 etc. (übrigens schon im Bannatyne MS belegt CCLVI 21—22; noch bei Goethe, W. M. Lehrjahre, II. Buch, Cap. 11: „sich am Eise wärmen“). Ganz äußerlich ist die Antithese durchgeführt im S 14, wo Zeile für Zeile ein Begriff dadurch

hervorgehoben wird, dass man das Gegentheil verneint. Zu einer Nebeneinanderstellung von Paradoxen ausgeartet ist MP 31.

Das ärgste aber, was Montgomerie in dieser Beziehung leistet, ist die Schlusstrophe von MP 35, welche er, obwohl in gar keinem Zusammenhang mit dem eigentlichen Gedicht stehend, offenbar nur aus Gefallen an der Spielerei mit Antithesen und Paradoxen hinzufügt. Dabei kann er nicht umhin, den Leser mit unausstehlichem Selbstgefühl auf die Schönheit dieser Strophe aufmerksam zu machen:

„Persaiv this pithy paradox
And mark it weill in me.“

d) Eine andere modische Spielerei, welche durch Nachahmung der Italiener nach England gekommen war, glaubte Montgomerie gleichfalls aufgreifen zu müssen. Es ist dies eine gänzlich verkünstelte Art der Satzconstruction, welche Leigh Hunt in seinem „Essay on the Sonnet“ p. 40 sehr bezeichnend mit dem Namen „underwriting“ belegt. In der elisabethanischen Literatur scheint der term. techn. für Gedichte, welche diese Spielerei zeigten, „reporting poems“ gewesen zu sein. (Vgl. Davisons Poetical Rhapsody, ed. Collier, p. 184.) Sie besteht darin, dass mehrere kurze Sätze derart zu einem einzigen zusammengezogen werden, dass man zuerst die Subjecte hintereinander aufzählt, dann die mit diesen correspondierenden Prädicate, endlich in derselben Reihenfolge die zugehörigen Objecte und adverbiellen Bestimmungen.

In der italienischen Literatur war dieses „underwriting“ sehr beliebt, z. B. bei Guarini und Marini. Die deutsche Dichtung des XVII. Jahrhunderts kennt solche Künsteleien unter dem Namen Wechselsatz oder Wechseltritt. (Vgl. Gervinus, fünfte Auflage III 446 f.) Das erste mir bekannte englische Beispiel fand ich in Sir Philipp Sidneys Arcadia. (London 1725, vol. II 688.) Der Herausgeber hat es für nothwendig gehalten, die zusammengehörigen Satzglieder durch Zahlen als solche zu bezeichnen. Sidney selbst scheint das verkünstelte und widersinnige dieser Construction empfunden zu haben, denn er leitet seine Verse mit den Worten ein: „. . . these verses, which she had lately with some art curiously written.“ Als Beispiel dieser Geschmack-

losigkeit seien einige Verse aus dem Gedicht Sidneys angeführt, welches auch in Englands Helicon (ed. Collier p. 221) gedruckt wurde:

„Virtue[1], beauty[2] and speech[3] did strike[1], wound[2], charm[3]
My heart[1], eyes[2], ears[3] with wonder[1], love[2], delight[3]:
First[1], second[2], last[3] did bind[1], enforce[2] and arm[3],
His works[1], shows[2], suits[3] with wit[1], grace[2] and vow's[3] might.“ etc.

So geht das Gedicht durch 14 Zeilen weiter und bildet ein Sonett der Surrey'schen Form. Auch bei Spenser finden wir ein Beispiel: Amoretti LVI 13—14 (ed. Grosart). Andere im „Passionate Pilgrim“ XIII 5—6; The Phoenix Nest (ed. Collier p. 93); Sir Will. Alexander (Works, Glasgow 1870 bis 1872, II 342); Englands Parnassus (ed. Collier p. 575). Selbst ein sonst so geschmackvoller Nachahmer der Italiener wie Drummond of Hawthornden, konnte es sich nicht versagen, diese läppische Spielerei nachzubilden. Vgl. Turnbulls Edition p. 6 v. 13—14; p. 46 v. 1—2; p. 83 v. 3—4; p. 101 v. 15—16; p. 108 „A Couplet Encomiastic“. Montgomerie hat mehrere Beispiele des „underwriting“. S 1, 13—14; 58, 13—14; 9, 1—2; DP 9, 17—18. In S 9 werden überdies auch in v. 6 und 14 die Begriffe parallel zu den vv. 1—2 gestellt:

v. 1 Of Mars Minerva Mercure and the Musis
2 The curage, cunning, eloquence and vain
6 In battels, counsels, orisones and brain
14 Suord, pen and wings in croun of laurel leivis

In dem letzteren Beispiel fällt die Unnatur der Construction bei weitem nicht so unangenehm auf als in denjenigen Fällen, wo ganze Sätze auf die geschilderte Weise behandelt werden. Beispiele der leichteren Art des „underwriting“ finden wir ja auch bei Shakespeare:

„Courtier's, scholar's, soldier's eye, tongue, sword.“
Hamlet III 1, 159.

„The poor, lame, blind halt, creep, cry out for thee.“
Lucrece 902.

e) Ein anderes sonderbares Kunststückchen, welches gleichfalls aus der italienischen Literatur seinen Weg in die englische fand, begegnet uns in MP 8. Fragen werden

nämlich so gestellt, dass die Wiederholung der letzten Silben, welche dem Echo in den Mund gelegt wird, eine Antwort ergibt. Auch hier bietet Sidneys Arcadia ein Beispiel von dieser den Charakter der damaligen Lyrik kennzeichnenden Tändelei. In der Ausgabe von 1725 findet sich p. 412 ein Gedicht von 50 Versen, aus ebensoviel Fragen mit Antworten des Echos bestehend. In der einleitenden Prosa findet es Sidney nöthig, diese seinen Landsleuten vielleicht noch unbekannte oder zum mindesten wenig geläufige Form folgendermaßen zu erklären: „He began an eclogue betwixt himself and the Eccho, framing his voice so in those desart places, as what words he would have the eccho reply unto, those he would sing higher than the rest.“ Vgl. auch Will. Webbe, A Discourse of English Poetrie (1586), Arbers Reprint p. 65; Sir Will. Alexander, Aurora (Poetical Works, Glasgow 1870—1872 I 88—89); ein lateinisches Gedicht dieser Art von Thom. Maitland steht in den Delitiae Poetarum Scotorum (Amsterdam 1637, II 176); auch die dramatische Literatur verschmäht das Echomotiv nicht. Vgl. Webster, Duchess of Malfi, Act V, Sc. 3.

Drummond of Hawthornden beschenkte die englische Literatur mit einem weiteren Beispiele dieser Wortspielerei in einem Sonette (ed. Turnbull p. 21), wo er dieselbe jedoch auf einen Vers beschränkt. (Vgl. ferner Wurth, Das Wortspiel bei Shakspere p. 6, 142; Cr. p. 356; Irving in Laings Ausgabe p. XXIII sq.; Metrik II 441; Hoffmann p. 43; Ward, Dram. Literatur I 228.)

f) Durch Binnenreime ganz verkünstelt ist ein Sonett, das sonst zu den besten Montgomeries gezählt werden müsste, Nr. 4. Doch in dem dazugehörigen Sonett 5 hat er diese dem Wesen des Sonetts zuwiderlaufende Spielerei schon aufgegeben.

g) Indirecter italienischer Einfluss, etwa durch Vermittlung Wyatts (vgl. dessen Gedichte p. 115 und 142 der Aldine Edition) ist wohl anzunehmen bei Montgomeries Sonetten Nr. 42 und 43, in welchen jeder Vers mit dem letzten Worte des vorhergehenden beginnt. Diese Eigenthümlichkeit, welche schon in der provençalischen Lyrik gebräuchlich war, ist freilich schon lange vor Wyatt in der englischen Literatur

nachzuweisen. (Vgl. Metrik I 317.) Doch war sie so selten, dass sie Montgomerie wohl eher aus den zahlreichen Nachbildungen italienischer Gedichte, wie sie damals im Schwange waren, aufgegriffen haben mag. Vgl. z. B. das Gedicht in Tottels Miscellany p. 132 (Arbers Reprint).

h) Kunstmäßigen Gebrauch macht Montgomerie ferner von dem Refrain, wohl nach dem Muster seines Landsmannes Dunbar, bei welchem nach Mc. Neill (Scottish Text-Society 16 p. CLXXXIV) fast zwei Drittel der Gedichte Refrain zeigen. So häufig ist er bei Montgomerie nicht, aber immerhin weisen 17 unter circa 60 strophischen Gedichten, also fast ein Drittel, den Kehrreim auf.

Gern gibt Montgomerie den Refrain schon in der ersten Zeile des Gedichtes gleichsam als Thema an: MP 1, 2, 4, 8, 10, 16, 18, DP 4. Er ist meist strenger Art, d. h. der Vers wird genau, ohne Varianten wiederholt. Leichte Änderungen im Wortlaute des Kehrreimes kommen aber vor: DP 6, MP 43, 52. Kaum noch hieher zu rechnen ist es, wenn in MP 50 die letzte Zeile jeder Strophe mit „Margareit" endet.

i) In ziemlich ausgedehntem Maße wendet Montgomerie Bilder und Vergleiche an. Doch auch hier macht sich der Mangel an Originalität empfindlich bemerkbar und nur selten gelingt es ihm, durch seine Bilder wirkliche Anschaulichkeit oder Schwung der Sprache zu erzielen. Meist finden wir nur die damals überaus verbreiteten Bilder und Vergleiche jener Art, welche vielfach den „concetti" sich nähert. Hieher gehören die häufigen Bilder und Vergleiche aus der Mythologie. (Vgl. C 95, 175, 157, 343 f.; S 44, 8; MP 24, 1 ff., 8 ff. etc. etc.) Die meisten von Montgomeries sonstigen Vergleichen sind recht naheliegend und gewöhnlich. Wir brauchen nur den Theil des Bannatyne MS. aufzuschlagen, welcher die Liebeslyrik enthält, um auf jeder Seite dergleichen billigen Schmuck massenhaft zu finden. Vgl. C 57, 112, 268, 270, 324, 342; S 8, 6; 10, 9; 13, 1, 9; MP 11, 35, 48; 29, 27; 35, 25.

Auch jene Bilder, welche nicht so auf der Hand liegen wie die eben angeführten, sind fast niemals originell. Wenn Montgomerie z. B. die Vögel „Natures chappell clarkis" nennt, so ahmt er hiemit nur Dunbars „Venus' chappell

clarkis“ nach. (Goldyn Targe v. 21.) Auch in Alex. Humes' „Day estival“ findet sich das Bild. (Leyden, Descript. Poems, p. 204.) Die manchmal recht anschaulichen Bilder, welche Montgomerie dem Schachspiel entnimmt (C 214, MP 7, 12; MP 20, 16 ff.), finden wir schon bei Chaucer, K. T. 97; in Jakob I. „Kingis Quair“ I 168 (S. T. S. 1, p. 41), bei Surrey (Aldine Ed., p. 33), bei Skelton (ed. Dyce, Poems against Garnesche II (Refrain), IV 109 (p. 129), Against the Scottes vol. I, p. 186, v. 128.) Das Bild von der Tigerzunge (S 63, 1) begegnet schon bei Lindesay (Answer maid to the Kingis Flyting E. E. T. S. Nr. 57, p. 563, v. 1—4). Auch das schöne Bild vom Solsequium, welches Montgomerie in einem seiner besten Gedichte ausgeführt hat (MP 15), ist keineswegs sein Eigenthum, denn wir finden es schon im Bannatyne Ms. CXCVI 71—72. Sidney hat es gleichfalls (vgl. das Metrik II 850 abgedruckte Gedicht); ferner Shakespeare, S XXV 6; Drummond (ed. Turnbull), p. 39, v. 17; T. Watson, Ekatompathia (1581) S 9; Ch. Best in Davisons „Rhapsody“ (ed. Collier, p. 106); Welsted in Leydens Descript. Poems, p. 202.

Wo Montgomerie seine Vergleiche zu Gleichnissen ausspinnt, versöhnt er uns mit der Gehaltlosigkeit und Gewöhnlichkeit derselben durch die Pracht und Eleganz seiner Sprache. Wie schön hat er das eben erwähnte Motiv von der Sonnenblume ausgeführt, mit welcher Kraft und Lebendigkeit der Sprache zieht er in S 4 den Vergleich zwischen dem erneuten Schmerz des zur Erzählung seines Unglücks aufgeforderten Aeneas und seinem eigenen, als von ihm ein Bericht über seine Leiden verlangt wird. Selbst so abgenützte Gleichnisse wie von dem gefangen ans Land gebrachten Fisch oder dem an der Flamme sich versengenden Schmetterling (C 285 ff., 168 ff.) weiß er durch die Lebendigkeit seiner Schilderung erträglich zu machen. Ja er darf es wagen, mit den zwei abgehetzten Bildern von der Sonne, welche alle Sterne verdunkelt und von dem Phönix, der alle Vögel an Schönheit übertrifft, ein ganzes Sonett (Nr. 13) auszufüllen, ohne allzu abstoßend zu wirken.

Eine seltsame Form, Bilder aneinander zu reihen, hat er in S 12 angewendet. Er schickt in zehn Fragen die comparata voraus, beantwortet dieselben durch das tertium

comparationis und schließt das Sonett mit dem comparandum. Durch diesen Kunstgriff wird die unkünstlerische Wirkung der gehäuften Bilder erheblich gemildert.

Wenn wir alle diese Stilmittel unter den von Montgomerie zur Erreichung des „lofty style“ angewendeten aufgezählt haben, so ist damit natürlich nicht gesagt, dass sie alle in den Gedichten Montgomeries, welche in einem einfacheren Stil geschrieben sind, fehlen. Die Diction eines Gedichtes, in welchem die oben erwähnte Tändelei mit dem Echo oder das „underwriting“ vorkommt, wird man nicht mehr natürlich nennen dürfen, aber Bilder und Vergleiche mäßig angewendet oder der Refrain hindern uns nicht, die Diction eines Gedichtes als einfach und ungeschminkt zu erklären. Da jedoch durch die Häufung auch solcher zulässiger Stilmittel die oben charakterisierte höfische Diction zustande kommt, mussten dieselben schon hier erwähnt werden.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass von jener Ausartung des Stiles, welche sich im XVI. Jahrhundert in England so unangenehm bemerkbar macht, dem Euphuismus, bei Montgomerie keine Spuren zu finden sind.

Der zweiten Art von Montgomeries Diction, der ungezierten, natürlichen Redeweise, begegnen wir verhältnismäßig selten. Sie tritt z. B. hervor in dem lehrhaften Theil von C, besonders in den Debatten zwischen den personificierten Eigenschaften. Diese sprechen eine durchaus klare, schmucklose Sprache, welcher das Gedicht wohl hauptsächlich die große Beliebtheit unter den schottischen Landbewohnern zu verdanken hat, die es noch heute genießt. Freilich ist auf der andern Seite die Diction als höchst prosaisch und nüchtern zu bezeichnen.

Die schönsten Proben von Montgomeries Sprache finden wir in jenen Sonetten, in welchen er sich nicht bemüssigt sah, einen seiner Veranlagung gänzlich fremden hohen Schwung anzustreben. Wie würdig und eindringlich ist die Ermahnung an den König S 7, das gerade Gegentheil zu den kriechenden S 8 und 10—13 mit ihrem hohlen, erkünstelten Pathos. Auch die Sonette „To His Majestie for his Pensioun“ (14—17) sind mit Ausnahme des ersten in einer bei solchen poetischen Bittschriften höchst erfreulich wirkenden

ernsten und würdigen Sprache abgefasst, welcher die durchklingende Trauer über die unverdiente Behandlung einen doppelten Reiz verleiht. In den Gedichten „To the Lordis of the Sessioun“ (S 18—21), die den Process um seine Pension zum Gegenstand haben, darf man die eigenthümliche Kraft der ungezierten Sprache und die mächtige Steigerung von dem einfachen Apell an die Gerechtigkeitsliebe der Lords bis zur beißenden Satire auf ihre Käuflichkeit nicht verkennen. Man fühlt sich unwillkürlich durch diese in ihrem Gegenstand wenig erquicklichen Gedichte (S 14—21) an einen Größeren gemahnt, an Walther von der Vogelweide in seinen Gedichten um das Lehen.

Einen reizend natürlichen, epistelartigen Stil wendet Montgomerie in einigen Sonetten an. So in dem ersten an Robert Hudson (25), während in den andern Gedichten dieses Cyclus die Absicht, auf den König zu wirken, doch zu sehr hervortritt. Wie gut trifft unser Dichter hier wie noch in S 65 den zwanglos plaudernden Briefstil.

Dass er auch in der Liebeslyrik Erfreuliches leisten konnte, ohne seine Gedichte mit den damals geläufigen Zieraten aufzuputzen, beweisen die beiden ungemein zarten Sonette an die Nachtigall. (Nr. 48 und 51.) Auch der richtige Erzählerton war unserm Dichter nicht fremd, was aus der reizend erzählten Fabel, MP 18, sowie aus dem pageant MP 48 und aus S 28 hervorgeht.

Weit weniger erfreulich als die Sonette sind, was Natürlichkeit der Sprache betrifft, die MP. Auch hier sind die auf persönliche Verhältnisse bezüglichen Gedichte noch in der ungeziertesten Diction abgefasst. Eine ehrliche Entrüstung spricht z. B. aus den einfachen Worten des MP 2 über den Widerstreit zwischen Hofleben und Gewissen. Eine ähnliche Gesinnung waltet in MP 3. Die Natürlichkeit der Sprache ist zur Plattheit geworden in MP 32, einer bloßen Aneinanderreihung von recht hausbackenen, in ebensolcher Sprache ausgedrückten Sentenzen. Wenig Gutes ließe sich von den meisten andern MP sagen; höchstens die beiden pageants MP 48 und 49 sind noch von dem Vorwurf der geschraubten, in herkömmlichen Phrasen und Bildern sich bewegenden Sprache auszunehmen. Die Devotional Poems, obwohl hie und da nicht ganz frei von einem

falschen Pathos, machen doch den Eindruck, als ob sie ehrlich gemeint seien. Freilich verfällt er manchmal in die gekünstelte Manier seiner weltlichen Gedichte, z. B. in DP 9, wo er v. 17—18 das „underwriting“ anwendet.

In „The Mindes Melodie“ ergibt sich wegen des engen Anschlusses an das Original für unsern Dichter kaum Gelegenheit, die Fehler und Vorzüge seiner Diction zu entfalten.

Capitel 4.

Der Gedankengehalt und die Quellen der einzelnen Dichtungen.

A. The Cherrie and the Slae.

Das umfangreichste und bekannteste, aber bei weitem nicht das beste Gedicht Montgomeries ist „The Cherrie and the Slae". Sein Inhalt ist in großen Zügen der folgende:

Der Dichter ruht am Ufer eines Flusses, der durch eine heitere, von verschiedenen Thieren belebte Frühlingslandschaft fließt. Das Murmeln des Wassers wiegt ihn in Schlaf. Der Liebesgott erscheint und bewegt ihn, seine Schwingen anzulegen und sich mit seinem Geschoss bewehrt in die Lüfte zu erheben. Der Dichter will nun mit Amors Pfeil andere verwunden, aber er verletzt sich selbst und kommt, von heftigen Liebesschmerzen gequält, wieder auf der Erde an. Cupido nimmt ihm Schwingen und Geschoss ab und verlässt ihn. Als sich der Dichter nach einem Mittel umsieht, um sich Linderung seiner Schmerzen zu verschaffen, bemerkt er auf einem hohen und steilen Felsen einen Kirschbaum mit herrlichen Früchten, während am Fuße des Felsens leicht zu erreichen ein Schlehenstrauch seine Früchte darbietet. Hoffnung, Muth und Wille rathen dem Liebeskranken, die Kirschen zu pflücken, während Furcht, Gefahr und Verzweiflung ihn von dem gefährlichen Beginnen abzuhalten suchen. Es entspinnt sich eine langathmige Debatte, in welche noch Erfahrung, Vernunft, Klugheit und Geschicklichkeit eingreifen. Endlich kommen auf Vorschlag der Vernunft alle diese allegorischen Personen überein, den Dichter auf seinem gefährlichen Wege zu begleiten und mit ihrer Hilfe gewinnt er auch den Gegenstand seines Strebens. Das Gedicht endet mit einem Hymnus an Gott.

Um sich ein unbefangenes Urtheil über C zu bilden, muss man stets im Auge behalten, dass das Gedicht zu den verschiedensten Zeiten entstanden ist und Montgomerie sozusagen durchs Leben begleitet hat.

Die älteste Nachricht von C finden wir, wie erwähnt, in Jakob VI. Reulis and Cautelis 1584. Doch scheint das Gedicht, wie auch Cranstoun annimmt, lange nur als MS. circuliert zu haben, bis 1597 die zwei fragmentarischen Ausgaben erscheinen. (Vgl. oben, p. 38 f.) Der erhaltene Titel der verlorenen Ausgabe von 1615 beweist, dass Montgomerie bis zu seinem Tod ein Interesse für sein Werk sich bewahrt hat: „Newly altered, perfyted and divided into 114 Quatuorziems, not long before the Author's Death."

Dass ein Gedicht, welches zu so verschiedenen Zeiten entstanden ist, einen einheitlichen Charakter zeige, wird man kaum erwarten. Montgomeries Werk zerfällt aber geradezu in zwei voneinander scharf sich abhebende Gedichte. Das eine, v. 1—322[1]), ist ein Liebesgedicht, dem freilich eine gewisse lehrhafte Tendenz nicht fremd ist. (Vgl. v. 183—196.)

Mit der Erwähnung des Kirschbaumes beginnt das eigentliche Lehrgedicht, welches die größere Hälfte des Werkes einnimmt. Von dem Ganzen gewinnt man den Eindruck, als ob Montgomerie ein gerade vorhandenes Liebesgedicht ohne viel Scrupel zur Einleitung eines Lehrgedichtes verwendet habe, mit dem es ursprünglich gar nichts zu thun hatte. So hat er auch den Gedanken des ersten Theiles von C in dem S 52 selbständig behandelt. Selbst als er sein Gedicht überarbeitete und erweiterte, war er sich wohl bewusst, dass dessen Anfang ein reines Liebesgedicht sei; das beweisen die Zeilen 127—140, die erst in der Ausgabe von 1615 erschienen.

Was die Composition betrifft, muss also Montgomeries „Cherrie" als gänzlich verfehlt betrachtet werden und auch die Einkleidung gibt dem unbefangenen Beurtheiler wenig Anlass zum Lobe. Es fehlt der Allegorie vor allem an jedem festen Gerippe; alles ist unkörperlich, verschwimmend und wo Montgomerie versucht, bei seinen allegorischen Gestalten

[1]) Warum Cranstoun das Liebesgedicht bis v. 392 reichen lässt, wo doch die Debatte der moralischen Eigenschaften schon im vollen Gange ist, bleibt mir unerfindlich.

etwas lebendigere Züge anzubringen, wirkt er oft komisch, ohne es zu beabsichtigen. (C 895, 937.) Während wir bei Dunbars Allegorien über der Lebendigkeit der Ausführung oft vergessen, dass keine Geschöpfe von Fleisch und Blut vor uns stehen, bleiben wir uns bei Montgomerie immer bewusst, dass wir eine ganz abstracte Abhandlung vor uns haben, die nur in ein schrecklich langathmiges Gespräch zwischen geistigen Eigenschaften eingekleidet ist. Nur selten greift der Held des Gedichtes — wenn man von einem solchen sprechen darf — in die Discussion ein.

So wenig hat der Dichter auf Belebung der Allegorie gesehen, dass er sogar die Beschreibung der geistigen Eigenschaften als Personen ganz unterlässt, was Dunbar z. B. so ausgezeichnet versteht. (Vgl. „Die sieben Todsünden.") Als Curage und Desyre zum erstenmal genannt werden (v. 253), deutet nichts darauf hin, dass die beiden Eigenschaften Figuren eines allegorischen Gedichtes sind, als die großen Anfangsbuchstaben der beiden Wörter. Ebenso treten Danger und Dispaire plötzlich in das Gedicht ein, ohne irgendwie als handelnde Personen bezeichnet und charakterisiert zu werden. (v. 365.) Nicht besser steht es mit der Einführung der andern allegorischen Gestalten: sie sind plötzlich da und beginnen ihre langweiligen Auseinandersetzungen.

Entschiedenen Mangel an Kunstverstand hat Montgomerie auch bei der Wahl des Metrums bewiesen. Die von ihm angewendete Strophe ist die denkbar unpassendste für ein umfangreiches, noch dazu lehrhaftes Gedicht und mit Recht bemerkt Cranstoun p. XXIX seiner Einleitung: „There is in the end of the strophe a dancing-tune jingle, that gets tiresome and detracts from the dignity of a theme, that has nothing humorous in its character."

Montgomerie behandelt diese schwierige Form im allgemeinen mit großer Meisterschaft, aber vor den Schwierigkeiten, welche die weiblichen Reime in den nur aus Verstheilen bestehenden Zeilen 11 und 13 jeder Strophe bieten, erlahmt hie und da seine sonst bewundernswerte technische Gewandtheit. Er ist genöthigt, zu Flickwörtern zu greifen oder Wörter unnöthig zu wiederholen, um einen weiblichen Reim herauszubringen. (Vgl. Cherrie 137, 151, 193, 221, 237 etc.)

Für verschiedene ungenaue Reime in dem Text Laings und Cranstouns ist aber Ramsay verantwortlich, wie mich die Vergleichung der Drucke aus dem XVII. Jahrhundert mit dem „Evergreen“ lehrte. So schrieb Montgomerie in v. 1089 und 1497 ganz gute Reime: „ȝeirs now : appeirs now“ und „It restis, and best is“, welche Ramsay glaubte ändern zu müssen.

Eine Untersuchung von C auf Grundideen und Motive wird sofort den Mangel an Originalität wieder deutlich machen, den wir schon so oft in Montgomeries Schaffen bemerken mussten. Das Gedicht ist von diesem Standpunkt aus betrachtet nichts anderes als eine recht geschickte Contamination von zumtheil uralten Motiven, eingekleidet in die bequeme Form einer Allegorie, welche durch dramatische Elemeute in den Gesprächen der moralischen Eigenschaften manchmal an die Moralitäten erinnert.

Sehen wir zunächst von dem weit ausgesponnenen Eingang ab, der ein Gedicht für sich bildet, so ist die Grundidee des eigentlichen Lehrgedichtes der Widerstreit zwischen dem durch die Liebe angeregten Streben nach hohen und nur unter Gefahren und Mühen erreichbaren Zielen und den Geboten der Vernunft anderseits, die von dem gefährlichen Beginnen abzuhalten sucht. Dieses Grundthema läuft also auf den uralten Gegensatz zwischen „Love“ und „Reason“ hinaus. Nur werden in den meisten Gedichten, welche dieses Thema behandeln, alle Kräfte, welche der Vernunft entgegenstehen, unter dem Namen „Liebe“ zusammengefasst, während in C dieses Seelenvermögen in eine Mehrheit: Hope, Will, Curage aufgelöst wird, wie wir es ähnlich auch bei Drummond of Hawthornden finden in dessen schönen Worten (Ed. Turnbull, p. 4, v. 12):

„Love a jarring is of mind's accords,
Where sense and will invassal reason's power.“

Ebenso tritt an die Stelle von Reason in C die Mehrheit intellectueller Kräfte: Danger, Dread, Dispair, Wit, Skill, Experience, welche alle von dem Beginnen abhalten wollen oder zur Vorsicht mahnen.

Auch der Verlauf des Gedichtes stimmt ja in den Grundzügen mit den alten allegorischen Gedichten überein, welche Love und Reason einander gegenüberstellen: wie

in den letzteren fast immer Vernunft vor der Liebe das Feld räumen muss, so wird auch in C schließlich das Vorhaben, welches die Liebe dem passiven Helden des Gedichtes eingibt, mit Hilfe der Theilkräfte, in welche diese Hauptkraft zerfällt, ausgeführt, wobei allerdings eine Art Compromiss zwischen den beiden leitenden Kräften stattfindet, indem einzelne jener Eigenschaften, deren Gesammtheit die alte allegorische Gestalt Reason repräsentiert, unter den Helfern bei der Ausführung des Unternehmens erscheinen. Und das ist wohl die einzige neue Seite, welche Montgomerie dem alten Thema abgewonnen hat: er sucht zu zeigen, dass eine Versöhnung zwischen den alten Gegensätzen Love und Reason möglich ist und dass nur durch ihre Vereinigung ein hohes Ziel erreicht werden kann. So wendet er sich ja auch in MP 10, 25 ff. gegen die geläufige Ansicht, dass Liebe und Vernunft nicht miteinander gehen könnten.

Im nachfolgenden sollen einige Gedichte namhaft gemacht werden, die dem Grundgedanken von C besonders nahe stehen. In die Literatur wurde er eingeführt durch den Roman de la Rose. Er findet sich häufig bei Chaucer. (Z. B. ausgeführt: Troilus, Strophe 19—21.) In Dunbars „Goldyn Targe“ vertheidigt Resoun den Dichter vergeblich gegen die Angriffe der Liebe. In Sidneys Arcadia wird ein Kampf zwischen Reason und Passion als eine Art Maskenspiel aufgeführt. (Ausgabe von 1725: I 390 ff.) Robert Green behandelt das alte Thema in einem Sonette. (Abgedruckt bei Main, Treasury, p. 22.) Shakespeare (Hamlet III 2, 64) bringt „blood“ und „judgement“ in Gegensatz. (Vgl. auch Mids. N. Dream. III 1, 147.) In Davisons Poetical Rhapsody, 1602 (ed. Collier, Seven Miscellanies, p. 85) findet sich ein Gedicht: „Contention of Love and Reason for his Hart.“ (Vgl. auch M.s S 39, 11.) Der Widerstreit zwischen den beiden Kräften ist auch im Sprichwort zu belegen: „Reason against passion.“ (Henderson, p. 8, 12.)

Am nächsten aber berührt sich Montgomeries Gedicht in seinem Gedankengehalt mit einigen Gedichten Wyatts. Da ist zunächst hervorzuheben Wyatts „Complaint upon Love to Reason with Love's Answer.“ (Aldine Ed., p. 149 ff.) Hier finden wir auch denselben bildlichen Ausdruck für

das hohe Streben, welches die Liebe einflößt, wie in dem Gedichte Montgomeries: Die Flügel der Liebe. (Vgl. Aldine Ed., p. 153, v. 12 ff.):

> „But one thing yet there is, above all other:
> I (Love) gave him wings, wherewith he might upfly
> To honour and fame; and, if he would, to higher
> Than mortal things, above the starry sky."

Ferner erinnert der zweite Theil von C, die Verhandlung, in welcher Reason eine Hauptrolle spielt, sehr an das eben genannte Gedicht Wyatts, der es wieder fast wörtlich aus der 48. Canzone Petrarcas entlehnt.

Noch andere Gedichte Wyatts mögen Montgomerie Motive zu C an die Hand gegeben haben. So finden wir p. 95 der Aldine Edition ein Gedicht: „Despair counselleth the deserted Lover to end his Woes by Death, but Reason bringeth Comfort." Das Gedicht ist ein Dialog zwischen Despair und Reason, also zwischen moralischen Eigenschaften wie in C (II. Theil), wo nur noch andere allegorische Personen hinzukommen, von denen wir in einem anderen Gedichte Wyatts (Ald. Ed., p. 138, v. 10 ff.) die folgenden wiederfinden: Will, Hope, Desire, Love.

Auch die Zeilen 6—7 des Gedichtes Ald. Ed., p. 116:

> „If cruel Will had not been guide,
> Despair in me had found no place."

finden ihre Entsprechung in der Handlung von C, wenn man von einer solchen sprechen darf: Wille bietet sich dem Dichter als Führer an, Verzweiflung (oder Muthlosigkeit) nimmt für einige Zeit von ihm Besitz. Das Motiv, dass der Dichter durch Cupido Schaden leidet und dieser dann höhnend die Flucht ergreift, scheint ebensowenig originell zu sein. Wenigstens finden wir es in einem Gedichtchen Spensers, welches dieser mit den Amoretti (1595) drucken lässt (Ed. Grosart IV 122) und es wird sich gewiss auch vor Montgomerie belegen lassen. Wenn der Dichter (C 161—164) mit Cupidos Geschoss andere zu treffen sucht, dabei aber sich selbst verwundet, so erinnert mich dies an eine in der elisabethanischen Literatur beliebte Situation: Amor schiebt der schlafenden Nymphe seine Pfeile unter und diese verletzt sich mit ihnen, als sie den Schäfer, der sie überrascht, erlegen will.

Schließlich ist auch in der symbolischen Darstellung des vermessenen Strebens durch den Flug auf geliehenen Schwingen und in dem üblen Ausgang dieses Unternehmens eine gewisse äußerliche Verwandtschaft mit der antiken Ikarus-Sage nicht zu verkennen, auf welche Montgomerie selbst anspielt C 158. (Vgl. auch S 52.)

Selbst die Wahl der Kirschen als Symbol des hohen Zieles ist wohl nicht zufällig, sondern der Dichter dachte an das damals so geläufige Bild, worin die Lippen der Geliebten mit Kirschen verglichen werden, gewiss ein passendes Bild für den Gegenstand des eifrigen Strebens in einem Liebesgedicht, was ja der erste Theil von C ursprünglich allein war. Und nur durch die Erwägung, dass der Dichter sein Werk, das auf ein Lehrgedicht hinausläuft, zuerst als Liebesgedicht geplant habe, kann die Wahl der Kirsche (= Lippen) als Object des Strebens begreiflich erscheinen, während für eine Dichtung, die von vornherein didactisch gemeint war, eine Kirsche ein kleinliches und unwürdiges Symbol des Zieles abgäbe.

In einem Liebes-Sonette von Montgomeries Freund Henry Constable z. B., welches Main, Treasury Nr. XXXVI druckt, werden zwei Kirschen als Ziel der Sehnsucht bezeichnet; aus v. 6 geht deutlich hervor, dass die Lippen der Geliebten darunter zu verstehen sind. Dasselbe Bild verwendet ein Gedicht in Davisons Poetical Rhapsody (ed. Collier, p. 55).

Die Wahl der Schlehe hat wohl nicht viel zu bedeuten. Sie wurde einfach als herbe Frucht den süßen Kirschen entgegengestellt.

Typisch ist auch der Natureingang des Gedichtes, welcher ganz die alte Form zeigt, die wir in mittelalterlichen allegorischen Gedichten so häufig finden. Eine große Ähnlichkeit bekundet diese Einleitung z. B. mit den Natureingängen in den Gedichten Dunbars oder mit dem Beginn von Sir R. Hollands Buke of the Houlate. Die nächste Parallele aber ist das Gedicht des Bannatyne Manuscriptes Nr. 219, dessen Scene an die Ufer des Tay bei Stobschaw verlegt wird. Hier begegnen wir sogar wörtlichen Übereinstimmungen mit Montgomerie. (Vgl. auch ein Gedicht des Maitland MS: „Visioun of Chastitie“, gedrucht bei Pinkerton,

II 260.) Selbst bei der Aufzählung der Thiere, deren Treiben der Dichter am Ufer des Flusses beobachtet, ist er entschieden von seinen Vorgängern beeinflusst. Vgl. z. B. James I, the Kingis Quair 154 ff. (S. T. S. 1, p. 38); Complaint of Scotland (1545) in dem Monologue Recreative, p. 39 (E. E. T. S. 17, 18); Chaucer, Assembly of Foules, v. 337 ff. (Ed. Skeat); Cuckow and Nihtingale 81; Henrysone, ed. Laing, p. 155; Hume of Polwart, The Promine. (Ed. Laing, Select Remains.)

Diese Abhängigkeit von alten Mustern in der Aufzählung der Thiere erklärt es auch, wenn Montgomerie zum Theil Thiere nennt, die in der Gegend, welche er schildert, nicht vorkommen. (Vgl. Cr., Introduction, p. XVII.) Mich dünkt diese Erklärung des bemerkenswerten Umstandes durch die Macht der literarischen Tradition über die Erkenntnis (vgl. einen ähnlichen Fall weiter unten) einfacher und sicherer als diejenige Cranstouns (p. XVII sq.), der aus alten Ortsnamen folgert, dass die betreffenden Thiere dort jedenfalls einmal gehaust haben. Zum mindesten hat er keineswegs erwiesen, dass sie zu Montgomeries Zeit noch bei Kirkcudbright zu finden waren.

Mit diesen Bemerkungen ist wohl Cranstouns Überschätzung des Gedichtes berichtigt, der in seiner Introduction p. XXXI sagt: „This poem is the birth of a highly poetic fancy.“ Mir wenigstens scheint in C weit mehr Verstandesarbeit als Walten der freien Phantasie ersichtlich zu sein. Überhaupt ist Cranstoun in den Lobeserhebungen, die er p. XXXI dem Gedichte spendet, wenig glücklich. Die „images of rare beauty“ habe ich vergeblich gesucht. Die Kunst der Beschreibung ist wohl auch nicht „of a high order“ zu nennen, wenn auch eine Landschaft bei Kirkcudbright zum Erkennen genau getroffen sein sollte (vgl. Introduction, p. XVI f.), denn die Art und Weise der Schilderung ist ganz die der alten, typischen Natureingänge. Wenn „The Cherrie and the Slae“ trotz der gerügten schweren Mängel diejenige Beliebtheit in Schottland genoss und noch genießt, welche Cranstoun dem Gedichte zuschreibt, so ist dies wohl auf Rechnung der gesunden, kernigen Moral und Lebensweisheit zu setzen, die in dem Gedichte liegt und ihre Wirkung auf das Volk nicht verfehlen konnte.

Den besten Ausdruck findet diese lehrhafte Tendenz in den zahlreichen, meist recht treffend angebrachten Sprichwörtern. Manchmal freilich werden dieselben in ganz unkünstlerischer Weise gehäuft, so dass halbe Strophen aus solchen aneinander gereihten Sprichwörtern bestehen. (Z. B. C 183—196.) In dieser Beziehung konnte Montgomerie an Gedichte des MS. B anknüpfen (z. B. Nr. 277), welche Sprichwörter in großer Menge einflechten. Auch bei Chaucer finden wir ja das Sprichwort reichlich verwendet. (Vgl. Haekel, das Sprichwort bei Chaucer. Erlanger Beiträge zur englischen Philologie.)

B. The Flyting betwixt Montgomery and Polwart.

Trotz des abstoßenden Inhalts ist Montgomeries Antheil an dem Flyting eines seiner interessantesten Werke; zunächst weil aus diesem Gedichte einige der spärlichen Zeugnisse über des Dichters Leben zu gewinnen sind, interessant ferner vom sprachlichen und metrischen Standpunkt, interessant endlich, weil sich Montgomerie im Flyting ganz als Mensch des XVI. Jahrhunderts gibt, nicht als Hofmann oder schmachtender Liebhaber, der beständig die süßesten und gesuchtesten Reden im Munde führt.

So ergänzt uns das Flyting das Bild Montgomeries nach einer bedeutsamen Seite hin: es zeigt uns den Dichter als echten Sohn seines Jahrhunderts, in welchem ja die höchste Verfeinerung und Eleganz mit der größten Derbheit und Liederlichkeit zusammenstießen. Der Dichter der raffinierten und tändelnden Liebesgedichte verschmäht es nicht, mit Ausdrücken, die er etwa auf dem Fischmarkte lernen konnte, gegen einen andern Hofmann zu Felde zu ziehen. Und ein König, der Anspruch auf den Titel eines Gelehrten und Dichters macht, ist bei diesem scurrilen Schauspiel ein lachender Zuschauer. (Vgl. S 27, 13—14.)

Überhaupt war König Jakob ein großer Freund von Redekämpfen. Als du Bartas 1587 Schottland besuchte, veranstaltete der König zu Ehren seines Gastes eine Disputation zwischen Andrew Melville und Patrick Adamson, welche auch nicht in den Grenzen eines wissenschaftlichen Meinungsaustausches geblieben zu sein scheint. (Vgl. S. T. S. 30, 234.)

Montgomerie selbst hat später einmal nicht übel Lust gehabt, seinem Streitgedicht mit Polwart eines mit Ladyland an die Seite zu stellen, zu welchem in den S 66—68 Ansätze erhalten sind. Doch lenkte Ladyland noch rechtzeitig ein. (S 68, 13—14.)

Auch im Alltagsleben der damaligen Zeit scheinen Wortgefechte an der Tagesordnung gewesen zu sein, denn die „Kirk-Session" von Glasgow muss unter dem 19. December 1594 Strafen darauf setzen: „The Session appoints the jugs and branks to be fixed up in some suitable place for the punishment of Flyters."

Als Gegner Montgomeries in dem Flyting gilt gewöhnlich Sir Patrick Hume of Polwart, eine am Hofe Jakobs bekannte und beliebte Persönlichkeit. (Vgl. Cr., p. 306.) Nur Sibbald (Chron. of Sc. Poetry III 367, 392), Leyden (Descriptive Poems 196) und Lowndes (Bibliographers Manual, IV 1138) haben die Ansicht geäußert, dass es Patricks jüngerer Bruder Alexander gewesen sei, der sich mit Montgomerie maß. Cranstoun hat diese Annahme p. XXXIII zurückgewiesen, aber leider mit durchaus unzureichenden Gründen. Wenn er behauptet, dass gerade Sir Patrick vermöge seiner Stellung am Hofe Jakobs Gelegenheit gehabt hätte, mit Montgomerie zusammenzutreffen, so ist zu bemerken, dass Alexander Hume gleichfalls in Beziehungen zum schottischen Hofe stand, ja dass er zur Zeit der Abfassung des Flytings wahrscheinlich schon am Hofe lebte. Er wurde um 1560 geboren, erlangte 1574 den Grad eines B. A. und gieng dann auf vier Jahre nach Frankreich, wo er Jus studierte. In seine Heimat zurückgekehrt, wartete er drei Jahre vergeblich auf eine Anstellung beim obersten Gerichtshof in Edinburgh. Des langen Harrens müde nahm er endlich Dienste bei Hofe, was also 1581—1582 gewesen sein muss, um welche Zeit das Flyting entstand, wie ich weiter unten darzulegen versuche. (Über Alexander Hume vgl.: Dict. of Nat. Biography; Chambers and Thomson's Biogr. Dictionary of Eminent Scotsmen: Irving, Hist. of Scot. Poetry; Irving, Lives of Scot. Poets; eine Ausgabe seiner „Hymns or Sacred Songs" [1599] erschien für den Bannatyne Club 1832.)

Der zweite Grund vollends, den Cranstoun gegen die

Mitarbeiterschaft Alexander Humes am „Flyting" ins Feld führt, dass er nämlich als Verfasser geistlicher Gedichte unmöglich an dem rohen und cynischen Streitgedichte Antheil haben könne, wird völlig haltlos durch Humes eigenes Geständnis in der als Einleitung seiner „Hymns" vorausgeschickten Ermahnung an die Jugend Schottlands: er habe selbst in seiner Jugend die leichte und weltliche Poesie gepflegt. Eine ähnliche Wandlung hat ja Montgomerie selbst von dem Flyting bis zu den Devotional Poems durchgemacht.

Wenn nun auch die Schlüsse Cranstouns keineswegs geeignet sind, die Annahme Sibbalds und der ihm folgenden Gelehrten zu entkräften, so wird man doch aus andern Gründen nicht Alexander, sondern Patrick Hume als Montgomeries Gegner bezeichnen müssen.

Die eine Stütze der Autorschaft Sir Patricks ist freilich ein Werk, dem man nicht unbedingtes Vertrauen entgegenbringen kann, Dempsters Historia Ecclesiastica Gentis Scottorum (p. 358.) So finden wir gleich bei der Angabe des Todesjahres Sir Patricks einen Irrthum, der aber ein Druckfehler sein kann: Sir Patrick Hume starb nicht MDCXI, sondern MDCIX, in demselben Jahre wie Alexander. (Crawfurd, Peerage 313.)

Doch gewinnt Dempsters Notiz über Patrick Hume an Glaubwürdigkeit, wenn wir sehen, dass seine Angaben über dessen Stand, über den Ursprung des Beinamens Polwart, seine angesehene Stellung und Beliebtheit bei Hofe durchwegs mit dem stimmen, was wir aus andern Quellen über den Mann wissen. Vielleicht können wir sogar das einzige Werk Sir Patricks, welches uns neben seinem Antheil an dem Flyting erhalten ist, mit den von Dempster erwähnten „Odae ad Regem" identificieren. Die 1580 gedruckte Verherrlichung des Königs „The Promine" (Cranstoun unbekannt; ein Neudruck in Laings Select Remains, Edinburgh 1822) besteht nämlich aus drei Theilen, The Epistill, The Promine, L'Envoy, welche Dempster recht wohl als „Odas" bezeichnen konnte. Wenn dem so ist, so können wir die Angabe, dass „Patritius Humaeus" auch eine „Satyram in Alexandrum Montgomerium", also das Flyting geschrieben habe, mit mehr Vertrauen hinnehmen. Endlich

ist noch zu erinnern, dass nach schottischem Gebrauch die Benennung nach dem Erbgut, in unserem Falle „Polwart", nur dem älteren Bruder, also Patrick, zukommt[1]); der Mitverfasser des Flytings wird aber auf dem Titel der Drucke 1621 und 1629 und im Text als Polwart, in dem oben erwähnten MS. des Flytings als Laird of Pollart bezeichnet.

Sehr wichtig für die Beurtheilung des ganzen Gedichtes ist die Vorrede: „To the Reader." Sie ist in einem dem komisch gemeinten Flyting angemessenen humoristischen Ton gehalten und constatiert, dass das Streitgedicht keineswegs der Ausfluss persönlichen Hasses sei. Vielmehr sei es „edlem Wetteifer (generous emulation)" zwischen den zwei Männern entsprungen. Wenn dies nun auch ein etwas zu gewählter Ausdruck für die Motive ist, aus denen ein so schmutziges Gedicht wie das Flyting hervorgieng, so wird doch dadurch deutlich, dass keine persönliche Feindschaft Anlass des literarischen Streites zwischen Montgomerie und Sir Patrick Hume of Polwart war. Damit stellt sich das Flyting in eine Linie mit den geharnischten Sonetten, welche Luigi Pulci und Matteo Franco miteinander austauschten, ohne dass ihre Freundschaft durch die derben Angriffe getrübt worden wäre. (Vgl. Mackay, Introduction to the Poems of William Dunbar S. T. S. 16, p. CIX, CXI.) Ganz ähnlich war das Verhältnis Dunbars zu seinem Gegner im Flyting, Walter Kennedy; schon Ramsay hat es in einem Gedicht ganz richtig charakterisiert, welches dem Evergreen vorausgeschickt werden sollte (abgedruckt in „Memorials of George Bannatyne." Edinburgh 1829, p. 46):

„Blyth Kennedie, contesting for the bays,
Attackis his freind Dunbar in comick layis."

(Vgl. Schipper, W. Dunbar, p. 65.) Auch von Petrarca hören wir (Körting, Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance, I, p. 621), dass er Invectiven gegen die Ärzte schrieb, die er gern in seinem Hause sah, „doch nur als Freunde". Selbst der Streit zwischen Skelton und Garnesche scheint mir nicht auf eine wirkliche Gehässigkeit zwischen den beiden zurückzugehen, obwohl Dyce in seiner Ausgabe Skeltons („Some Account",

[1]) Vgl. Chambers and Thomson, Biogr. Dict. II 291.

p. XXXI) dies annimmt. Die öfteren Hinweise auf des Königs Befehl zur Abfassung der Invectiven („by the Kinges most noble commandement"), sowie die letzten Zeilen des vierten Gedichtes stützen wohl meine Ansicht. Es liegt doch eine Art Entschuldigung in diesen Zusätzen, die bei einer wirklichen, ehrlichen Feindschaft gewiss weggefallen wären.

So ist denn auch das vorliegende Werk, wie aus S 27, 13—14 direct hervorgeht, zur Unterhaltung des Königs und des Hofes geschrieben und wir dürfen wohl annehmen, dass Jakob VI., der ja ein lebhaftes Interesse für die Literatur bekundete, als eine Art literarischen Experiments ein Wortgefecht anregte, wie es Dunbar und Kennedy vor seinem Vorfahren Jakob IV. geliefert hatten, während es Jakob V. nicht verschmähte, sich selbst in einen solchen Austausch von Schmähgedichten mit seinem Hofpoeten Sir David Lindesay einzulassen. Den jungen König scheint es sogar höchlich belustigt zu haben, als die beiden dienstfertigen Hofmänner sich die derbsten Schimpfreden ins Gesicht warfen.

So liegt ein Vergleich mit den damals so beliebten pageants nahe: wie dort zur Belustigung des Hofes die Cavaliere in Masken erscheinen und dem Charakter derselben entsprechende Anreden halten (vgl. die beiden pageants M.s), so erscheinen im Flyting die beiden Dichter gleichsam in der Maske persönlicher Feinde und werfen sich die schönsten Namen an den Kopf, zum Ergötzen des Hofes und des Königs.

Das Streitgedicht Montgomeries und Polwarts fügt sich vermöge seines Inhaltes und seiner Form leicht in die Reihe der von Mackay, Introduction to the Poems of William Dunbar (S. T. S. 16, p. CIX sq.) aus allen Literaturen [1])

[1]) Hinzuzufügen wären etwa noch Beispiele aus der deutschen Literatur wie: der Wartburgkrieg, das Gedicht vom König Tirol und Vridebrant, die Streitgedichte Frauenlobs, in welchen er den Namen „Frau" vertheidigt gegen Dichter, welche „Weib" vorziehen; das „Pegnesische Schäfergedicht" von Harsdörffer und Klaj. Häufig sind seit dem XIII. Jahrhundert in Deutschland allegorische Streitgedichte. (Goedeke, Grundriss [2] § 83, 3.) Auch deutsche Streitschriften des XVI. Jahrhunderts gehören hieher u. s. w. Ferner wäre von Poggius

zusammengestellten Invectiven als eine directe und beabsichtigte Nachahmung des berühmtesten Schmähgedichtes dieser Form in der englisch-schottischen Literatur, des Flytings zwischen Dunbar und Kennedy. Ehe ich zu einer eingehenden Vergleichung dieses letzteren Gedichtes mit dem uns vorliegenden übergehe, sei es mir gestattet, auf die englischen Flytings vor Montgomerie und deren nächste Vorbilder in fremden Literaturen einen Blick zu werfen.

Die eine Quelle der englisch-schottischen Streitgedichte ist unzweifelhaft in den jeux-partis und serventois der französischen Literatur zu suchen. (Schipper, W. Dunbar, p. 64 f.; The Poems of W. Dunbar, p. 141.)

Seltsamerweise will Mackay die Parallele mit dem französischen jeu-parti und dem sirventois resp. der provençalischen Tenzone und dem Sirventes nicht gelten lassen. Es ist ja richtig: Die afr. jeux-partis sind meist objectiv gehalten. Der oft sehr abstracte Gegenstand wird gewöhnlich ruhig und in würdigem Tone abgehandelt. Aber es fehlt doch durchaus nicht an Ansätzen zu einer stärkeren Ausdrucksweise und zu persönlicher Polemik, z. B. in dem Gedicht, welches Wackernagel in seinen „Afr. Liedern und Leichen aus der Berner Handschrift" mittheilt, p. 57, v. 11—12 und 25—26 (ironisch). Vgl. ferner: Mätzner, Afr. Lieder berichtigt und erklärt. Berlin 1853: XLII 69, 85. Romania X 261 führt Paul Meyer aus dem MS. franç. 1749 der Nationalbibliothek ein jeu-parti zwischen Bertran und Augier in der Übersetzung an: „Bertran, vous qui alliez

als weit zutreffendere Parallele zu den „Flytings", dessen Controverse mit Laurentius Valla anzuführen und auf die Literatur der jeux-partis und serventois weit mehr Gewicht zu legen. (Vgl. oben.) Auch von Petrarca gibt es Invectiven. So gegen einen ungenannten Franzosen (Körting, Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance I 388), eine andere siehe Körting I 418, zahlreiche Schriften gegen die Ärzte Körting I 618. Ein Beispiel für die von Mackay erwähnten keltischen Flytings findet sich in Walter Scotts „Antiquary", Cap. 30. Dyce erwähnt in seiner Ausgabe Skeltons ein Flyting zwischen Churchyard und Camel (p. XXXI, Note 1). Skelton schlug sich mit dem Übersetzer des Brant'schen Narrenschiffes, Alex. Barclay, herum, ferner mit einem Franzosen Sir Gagwyne, mit dem Grammatiker Lily. Diese Schriften sind mir aber nicht zugänglich. Eine Invective in der Art der Flytings ist auch Lydgates „Ballad of Jack Hare." (Percy Society 1840, p. 42.) Vgl. auch Vergil, Ecloge III.

habituellement avec les larrons, enlevant boeufs, boucs, chèvres, moutons, porcs, poules, oies, chapons, vous qui avez été glouton et voleur, dites-moi votre avis : quel métier est le plus honteux : celui de jongleur on celui de larron?" In diesem Gedichte finden wir also schon den in den englischen Flytings stereotypen Vorwurf des Viehdiebstahls. Oder in einem jeu-parti zwischen Bestourné und Gautier, welches in der hist. littéraire XXIII 533 mitgetheilt wird, heißt es:

„Bestorné, bien savez partir
A guise de vilain bregier."

Vgl. auch Histoire littéraire XXIII 791: „Thibaut, roi de Navarre, dans son jeu-parti avec Mahieu de Gand finit par lui reprocher de grossiers sentiments d'appétit charnel." Besonders wichtig für unsere Zwecke aber ist, was Brinckmeyer in seinem Buche: „Die provençalischen Troubadours", Halle 1844, sagt, denn was wir von diesem Zweige der prov. Lyrik wissen, können wir mit gutem Gewissen auf die von derselben abhängige afr. anwenden, welche der englischen Literatur näher lag. So heißt es bei Brinckmeyer p. 89: „Übrigens erscheint die Tenson nicht stets in Gestalt einer Frage; sie war bisweilen eine dialogisierte Satire zwischen zwei Personen, die sich gegenseitig dreiste, beleidigende Vorwürfe machten." Dann weiter: „Wirklich findet man in mehreren Tensons Beleidigungen, Anklagen, Vorwürfe, die nur der glühendste Hass oder doch die plumpste Freimüthigkeit dictiert haben kann. So z. B. in einer Tenson zwischen Albert von Malaspina und Rambaud von Vaqueiras. Rambaud wirft jenem vor, er habe auf der Heerstraße gestohlen, Albert dagegen hält diesem seine Armut vor." ... „Bisweilen bildete eine Tenson zwei besondere Gedichte. So die zwischen Gaucelm Faidit und dem Dauphin von Auvergne, welche aus zwei verschiedenen Stücken besteht, die eine gleiche Anzahl Strophen ausmachen, und deren Verse gleiches Metrum, aber verschiedene Reime haben."

In dem letzteren Falle haben wir also, wenn wir von der Vorschrift absehen, dass Strophenzahl und Metrum gleich sein müssten, schon ganz die Form der englischen Flytings: Gedicht folgt auf Gedicht, nicht Strophe auf Strophe.

Ein Gebrauch der englisch-schottischen Flytings, der mir unzweifelhaft auf französische Vorbilder hinzuweisen scheint, ist die Einführung der sogenannten „commissars“, deren Vorbilder wohl in den Unparteiischen, den Schiedsrichtern der jeux-partis, respective Tensons zu suchen sind. Wenigstens wüsste ich die Berufung auf diese commissars, die zu der Ökonomie der Flytings in gar keiner Beziehung stehen und einen recht müßigen Aufputz der englisch-schottischen Gedichte bilden, nicht anders zu erklären als durch directe Übernahme aus den französisch-provençalischen Gedichten, wo die Schiedsrichter eine ebenso müßige Rolle spielten; denn nach Diez sind nur zwei Entscheidungen der so oft genannten Unparteiischen erhalten, wohl ein Beweis, dass die Urtheile eben meist gar nicht gefällt wurden. Die Dichter scheinen sich nur auf einen Schiedsrichter, der meist eine angesehene Person war, berufen zu haben, um ihren Argumenten mehr Nachdruck zu verleihen. Vgl. Wackernagel, afr. Lieder und Leiche S 58, Z. 2—10; Mätzner, afr. Lieder XLII 86, XLV 56. (Vgl. Hist. litt. XXIII 520.) Ferner Hist. litt. XXIII 537, 581, 615, 637; bei Fauchet, Oeuvres p. 575 b, 585 b, 586 b; bei La Ravalliere, les poesies du roy de Navarre II 116, 122. Dazu Dunbar F 1, 67, Kennedy F 34, 39. Skelton against Garnesche (ed. Dyce) I 118, II 180 erwähnt einen gewissen Godfrey als „commissar“ seines Gegners.

Ebenso deutlich sind die Beziehungen der englischen Flytings zu den tadelnden Sirventes, nur war in den letzteren der Streit meist ernst gemeint und fand oft genug auf dem Schlachtfeld eine Fortsetzung.

Es wird genügen, wiederum ein paar Stellen aus Brinckmeyers Schrift anzuführen, um die nahen Übereinstimmungen der Flytings mit den Sirventes zu zeigen.

S 91: „Wahrscheinlich war diese Dichtungsart anfangs für die Troubadours ein Mittel, sich gegen diejenigen zu expectorieren, die ihren Hass oder ihren Neid auf sich gezogen und war in allen diesen Fällen nichts anderes, als was wir jetzt mit dem verächtlichen Namen eines Pasquills bezeichnen.“ . . . „Dann und wann vertheidigte sich der Angegriffene durch einen antwortenden Sirvente, wie der Dauphin von Auvergne den Sirvente des Richard Löwenherz

beantwortete.“ . . . „Der Sirvente, dessen Zweck persönliche Satire war (das Pasquill), zeichnete sich durch eine maßlose Schärfe, den bittersten Spott, eine oft unverschämte Plumpheit und Gemeinheit und durch eine in keiner andern Literatur sich in dieser Ausbildung und Ausdehnung wiederfindende Selbstlobhudelei aus.“ Namentlich von dem letzten Passus ist fast jedes Wort auf die englischen Flytings anwendbar. Vgl. noch die drei Serventois des Hue de la Ferté gegen Blanche de Castille, welche im Romancero français p. 182, 186, 189 gedruckt sind. (Eine Analyse derselben Hist. litt. XXIII 619. Namentlich das zweite ist sehr persönlich.) Ein serventois mit starken Ausfällen gegen die Benedictiner: Hist. litt. XXIII 819.

Die unmittelbare Anregung aber für das erste englische Flyting gaben m. E. die Invectiven des Poggius Florentinus (1380—1459). Er war ein Meister dieser Streitschriften, von dem Voigt (Die Wiederbelebung des classischen Alterthums p. 174) sagt: „Er hatte ein unverkennbares Talent für wüthendes Schimpfen und niederträchtiges Verleumden. Vor seinem Witz und seiner wüthenden Bissigkeit herrschte eine wahrhafte Furcht, der selbst mächtige Fürsten sich nicht entziehen konnten.“

Von ihm haben wir eine Invective „in Felicem Antipapam“, drei „in Philelphum“, fünf „in Laurentium Vallam“. Sie finden sich in der Baseler Ausgabe (1538) p. 155—251.

Obwohl man bei einer Vergleichung zweier Invectiven sehr vorsichtig sein muss, indem viele anscheinende Übereinstimmungen einfach darauf zurückzuführen sind, dass die Verfasser das Lexikon der Schimpfwörter so ziemlich erschöpft haben, konnte ich mich doch bei einer eingehenden Vergleichung der Streitschriften Poggios mit Dunbars Flyting der Einsicht nicht verschließen, dass zwischen diesen Werken ein Zusammenhang bestehe.

Poggio war ja in England wohlbekannt. Auf Einladung des Cardinals Beaufort, Bischofs von Winchester, war er 1419 nach England gekommen, worauf er z. B. in der ersten Invective gegen Valla anspielt. (Baseler Ausgabe p. 188.) Seine Werke sind gleichfalls in England und Schottland bekannt gewesen. So erwähnt Gawin Douglas, der Bischof von Dunkeld, ein Zeit- und Stammesgenosse Dunbars, die

Invectiven Poggios in seinem „Palice of Honour" (Ed. Small, Edinburgh-London, 1874, I 47, 13):

„And Poggius stude with mony girne and grone,
On Laurence Valla spittand aud cryand fy."

Ein anderer Zeitgenosse Dunbars (mit diesem vielleicht persönlich bekannt, vgl. Dyce, Some Account of Skelton and his writings p. XXXI), der englische poeta laureatus Skelton, erwähnt Poggius in seinem Gedichte: „The Garland of Laurell" (Poetical Works, ed. Dyce I; v. 372 f):

„Poggeus (sic!) also, that famous Florentine,
Mustred ther amonge them with many a mad tale."

(Bezieht sich wohl auf die Facetiae.) Derselbe Dichter unternahm auch eine Übersetzung des Diodor mit Zugrundelegung der lateinischen Übersetzung des Poggius: „Translation of Diodorus Siculus oute of freshe Latin, that is of Poggius Florentinus."

Es ist also von vornherein wahrscheinlich, dass Dunbar, der doch ein gebildeter Mann war, Poggius' Werke in Schottland kennen lernte. Ebensogut kann er sie auf den weiten Reisen, die er auf dem Continent unternahm, kennen gelernt haben.

Es würde mich zu weit von meinem Thema ableiten, wollte ich hier alle Übereinstimmungen Dunbars (respective Kennedys) mit Poggio anführen. Ich behalte mir vielmehr eine ausführliche Besprechung dieser Beziehungen für eine andere Arbeit vor, in welcher auch die interessante Frage erörtert werden soll, ob Skelton in seinen Invectiven von Dunbars Flyting beeinflusst gewesen sei. Nur als Beispiele, welcher Art die Parallelen sind, welche ich bemerkt habe, mögen folgende Stellen hier angeführt werden, wobei ich zunächst zwischen dem Antheil Dunbars und Kennedys nicht scheide. (Poggio wird nach der Baseler Ausgabe von 1538 citiert, Dunbars Flyting nach der Anordnung Schippers.)

Poggio p. 155: . . . autorem schismatis . . . p. 192: . . . hominem haereticum, hostem religionis . . . p. 200: . . . in haeresim manifestam dilabatur . . . p. 232: . . . antiqua haeresi notatus . . . (Vgl. Dunbar 172, 173, 375.)

Poggio p. 156: . . . tamquam alter Mahumetes . . . p. 163: . . . ex Mahumeti lege profecti . . . (Vgl. Dunbar 174, 186, 361.)

Poggio p. 156: ... exemplar cuiusdam non epistolae sed somnii hominis delyrantis, qui, quod dicat aut scribat, ignoret ... p. 170: ... turpis dicacitas ... p. 172: ... dicacitas scurrilis ... p. 186: ... tua scripta vel potius hallucinationes ... (Vgl. Dunbar 54, 79, 104, 199, 481.)

Poggio p. 157: ... qui literas nesciat ... p. 161: ... ignarum literarum, indoctum, imperitum ... p. 201: ... ignorantiae magister ... p. 202: ... omni doctrina carens fatuus ... p. 244: coquinaria stultitia ... (Vgl. Dunbar 62—64, 245 f., 286, 503 etc.)

Poggio p. 157: ... mendicando ... omnium spem atque auxilium imploret ... p. 178: ... panis orbum ... p. 243: ... qui ... more soricis miserum victum trahas ... (Vgl. Dunbar 31, 49, 69, 251, 275, 378, 541 etc.)

Poggio p. 166: ... lippientes oculos tuos ... (Vgl. Dunbar 80.)

Poggio liebt es, den Namen seines Gegners zu verdrehen und dann etymologisch zu deuten: p. 161: ... fuisse ... Amedeum, qui non amator, sed hostis Dei fuerit ... p. 194: ... Valla noster, vel potius castrorum dementiae vallum ... p. 202: ... Quid ergo mirum, si ... tot musarum coetu Valla noster circumvallatus, ita obsessus sit, ut castra stultitiae nequeat egredi ... Ebenso Dunbar und Kennedy. (Vgl. Flyting 84, 120, 177, 192, 269, 390, 417, 423, 427.)

Poggio p. 163: ... qui illi optimae nationi inurerent infamiam sempiternam ... p. 190: ... ignominia nominis Itali ... (Dunbar 129 ff.)

Poggio p. 236, 249: ... blasphemus in Deum ... (Vgl. Dunbar 63.)

Poggio p. 167: ... At tu fronti tuae impressam perfidiae et stupri cicatricem circumfers ... p. 166: ... inusta (so, nicht injusta ist wohl zu lesen) ad perpetuam infamiam cicatrice ... p. 176: ... stigmaticum furem ... p. 182: ... stigmatice praedo ... (Vgl. Dunbar 30.)

Poggio p. 183, 222: ... furcifer ... (Vgl. „Trone“, Dunbar, v. 495.)

Poggio p. 176: Spott über die Abstammung; p. 177: ... spurium (vgl. Dunbar 119: hursone) ... p. 197: ... nescio e quo gurgustio emersus ... (Vgl. Dunbar 176, 282, 427 etc.)

Poggio p. 189: ... propter infixam cordis vesaniam ... p. 196: ... vecors belua ... p. 197: ... monstrum ... cui mentis lumen ademptum ... (Vgl. Dunbar 53, 49, 149, 375.)

Poggio p. 240: Oculo hilariori aspicitur, tamquam bubones solent, cum in conspectum hominum producuntur ... p. 242: ... obscoenissimus bubo ... (Vgl. Dunbar 36, 347, 364, 505.)

Poggio p. 246: ... parasitaster ... (vgl. Dunbar 37: „skamelar") u. s. w.

So kann man sagen, dass das erste englische Flyting auf eine doppelte Anregung von außen zurückgeht: auf die französischen jeux-partis und serventois einerseits, auf die Zänkereien der italienischen Humanisten anderseits. Die ersteren Vorbilder mögen mehr auf die Form eingewirkt haben, da die englischen Werke dieser Art stets in Versen abgefasst sind, während die Streitschriften der italienischen Humanisten oft in Prosa auftreten.

Inhaltlich steht das Flyting Dunbars und Kennedys den italienischen Invectiven recht nahe. Hier wie dort wird uns das unerquickliche Schauspiel geboten, wie hochbegabte Männer ihren Witz an die Erfindung recht gemeiner und unflätiger Schimpfereien verschwenden. Es darf uns auch nicht Wunder nehmen, dass diese recht abgeschmackten Spiele des Witzes so bald nach England verpflanzt wurden. Denn als einmal das gesammte Abendland von der mächtigen Bewegung, die in Italien ihren Ausgangspunkt hatte, ergriffen war, gieng man bei der Verpflanzung derselben nicht allzu wählerisch vor und ahmte in dem etwas überstürzten Bestreben, sich die Gesammtheit der neuen Bildung anzueignen, auch die Auswüchse derselben nach, zu denen die Humanistenzänkereien jedenfalls zu rechnen sind. Auch kam ja die damals auch in den höchsten Kreisen Englands noch herrschende Rohheit und die naive Freude an einem derben Spass, die aus so vielen Gedichten Dunbars zu erschließen ist, der Aufnahme und vergröbernden Nachahmung der italienischen Streitgedichte und Pamphlete auf halbem Wege entgegen.

An Dunbars und Kennedys Flyting schließt sich unmittelbar an Skelton in seinen „Poems against Garnesche". Schon Dyce hat in „Some Accounts of Skelton and his

writings“ und in den Noten seiner Ausgabe die große Ähnlichkeit dieser Gedichte mit Dunbars Flyting angedeutet. Nach einer aufmerksamen Vergleichung der beiden Werke steht für mich die Benützung Dunbars durch seinen englischen Zeitgenossen fest. (Vgl. Schipper, Will. Dunbar, p. 206.) Doch muss ich es mir an dieser Stelle versagen, näher auf das Verhältnis der Gedichte zueinander einzugehen.

Abhängig von Dunbar ist ferner Stewart in seinem „The Soutar and the Tailȝioris Flyting“. (Bannatyne MS. CLII, CLIII, CLIV; theilweise auch im Evergreen Ramsays.) Das Gedicht ist nicht viel mehr als eine Zusammenstellung von Ausdrücken aus Dunbars Flyting, dessen „Dance of the VII deidly synnis“ und „Tournament between the Soutar and Tailȝior“. Über das Flyting zwischen König Jakob V. und David Lindesay kann man wegen des geringen Umfangs des erhaltenen Bruchstücks (E. E. T. S. Nr. 57) nicht abschließend urtheilen. Doch zeigen schon die erhaltenen 70 Zeilen starke Anklänge an Dunbars und Kennedys Streitgedicht. Dasselbe gilt von den Zeilen, welche in Watsons Choice Collection, II 54 stehen: „Sir Thomas Maitland's Satyr upon Sir Niel Laing.“ (Thomas Maitland, der Bruder des von Montgomerie S 9 erwähnten John Maitland, starb 1572; vgl. Dict. of Nat. Biogr.)

Ziemlich gleichzeitig mit Montgomeries und Polwarts Flyting ist die Invective Robert Sempills: „Legend of a lymmeris lyfe“ 1584 (S. T. S. 24, p. 352), welche große Ähnlichkeiten mit Dunbars und Montgomeries Flytings aufweist.

So ist denn auch Montgomeries und Polwarts Streitgedicht ganz von dem Dunbars und Kennedys abhängig. Ehe ich mich zu einer Vergleichung dieser beiden sonderbaren Literaturproducte wende, anlässlich welcher dieselben öfter als einheitliche Werke werden zu betrachten sein, möchte ich zunächst in allgemeinen Zügen das Verhältnis des Antheils Montgomeries an dem Flyting zu dem Antheil seines Gegners feststellen.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass Montgomerie dem Polwart in mehrfacher Hinsicht erheblich überlegen ist. Rührt doch zunächst der einzige Abschnitt

des Gedichtes, welcher nicht ganz ohne poetischen Wert ist und eine gewisse wilde Kraft der Phantasie zeigt, von ihm her. Auch in der meisterhaften Behandlung des altnationalen Alliterationsverses, welchen Polwart als eine inferiore Versart ansieht (vgl. F 29, 146, 149) und nur in Nachahmung Montgomeries anwendet, kommt jener unserm Dichter keineswegs gleich. Wenn Polwart im letzten Abschnitte das äußerste an Reimverschwendung leistet, so ist dies, wie Cranstoun hervorhebt, mehr eine Fleißprobe als ein Beweis dichterischer Kraft. Dieser letzte Theil des Flytings ist ja nichts anderes als ein gereimtes Register von Schimpfwörtern.

Überhaupt ist der Standpunkt, den Montgomerie in dem vorliegenden Gedichte einnimmt, ein viel höherer als der seines Gegners und daraus erklären sich einige merkwürdig zutreffende Parallelen zwischen Dunbar und Montgomerie einerseits, Kennedy und Polwart anderseits. Die beiden bedeutenden Dichter vergessen nämlich niemals, dass das Ganze doch nur ein literarischer Scherz sei, und wenn sie auch mit wuchtigen Hieben dreinschlagen, so wissen sie doch immer, dass sie unter den Augen des Hofes und zu dessen Unterhaltung kämpfen, ein Zweck, der jede ernste Wendung der Controverse ausschließen musste. So sehen wir denn, wie Montgomerie im Verlauf des Streites immer in der Rolle bleibt, zwar wacker schimpft und tobt, ohne sich aber je auf eine Widerlegung der Anwürfe seines Gegners einzulassen; Polwart aber thut dies mit großer Ausführlichkeit, z. B. F 648 ff. Ja er wirft sogar Montgomerie vor, dass dieser sich gegen seine Angriffe nicht vertheidige und erwähnt mit Stolz, dass er selbst dies nie unterlasse. Polwart scheint eben keinen Spass zu verstehen und das Gedicht stellenweise ernst aufzufassen. So geht auch Kennedy F 537 ff. auf die Beleidigungen Dunbars ein und sucht sie zu entkräften, während sich Dunbar nie dazu herbeilässt. Montgomerie wie Dunbar scheinen sich ferner nur widerwillig und gereizt in den läppischen Streit einzulassen. (Vgl. Dunbar 17—24; Montgomerie 272.) Sie eröffnen zwar die Feindseligkeiten, jedoch mit solchen Ausdrücken, dass man ersehen kann, wie sie eigentlich der herausgeforderte Theil sind. Denn Dunbar 4—5 heißt doch

wohl: „Kennedy und Quinting haben in den Gedichten, in welchen sie sich gegenseitig verherrlichen, versteckte Anspielungen gemacht. Wenn diese ‚in speciall', d. h. auf mich gemünzt sind, dann soll meine Antwort nicht ausbleiben.“ Und Montgomerie fordert im Eingangsgedicht v. 11 den Polwart auf: „leave of thy flytting.“ Es waren also wohl schon Gedichte Polwarts erschienen, ehe Montgomerie zur Erwiderung schritt.

Auch darin finden wir eine Übereinstimmung Montgomeries mit Dunbar, dass er, gleichsam des müßigen Spieles überdrüssig, dem unbedeutendern Dichter das letzte Wort lässt und sich schon mit Vers 520 von dem Streite zurückzieht, wie Dunbar mit v. 376.

Ein seltsamer Zufall ist es, wenn auch das Verhältnis der von Montgomerie respective Dunbar beigesteuerten Verse zu den von Polwart respective Kennedy herrührenden fast das gleiche ist. Es verhält sich nämlich der Antheil Montgomeries zu dem Polwarts wie 336 : 462 oder 56 : 77, der Dunbars zu dem Kennedys wie 224 : 328 oder 56 : 82.

Polwart gibt sich ferner selbst ein Armutszeugnis, indem er sich nicht scheut, Ausdrücke zu gebrauchen, die Montgomerie schon vorher im Verlaufe des Flytings angewendet hatte; z. B.

Polwart 529 „red-wood, at ilk mids of the mone“ vgl. Montgomerie 358 „Ilke mone bee thou mad“, 511 „redwood“.

Polwart 222	cry cor mundum	Montgomerie	79.
172	wat cheiks		7.
548	peilled		447.
740	steil ȝow		73 f.
745	tade		5.
756	leave the nuik		115.
757	light skowper, land lowper		335—338.
766	Mahowne mon have thee		121.
774	Thy cheiping and peiping		1.

u. s. w.

In einem Punkte freilich können wir zwischen Montgomerie und Polwart keinen Unterschied bemerken: in

dem Mangel an Originalität. Denn geradeso wie der einzige Abschnitt, wo die Nachahmung Dunbars bei Montgomerie nicht so deutlich hervortritt wie sonst, gewiss auf eine Stelle in Ovids Ibis zurückgeht (vgl. unten, p. 111 f.) und vielleicht auch von einigen Stellen bei Poggius angeregt sein mag, so kann man auch an der einzigen Stelle, wo Polwart von dem Typus des Flytings abweicht, wie ihn Dunbar und Kennedy aufgestellt hatten, anderweitige Muster nachweisen. Es handelt sich um den Abschnitt: „Polwarts Medicine to Montgomerie being sicke“ v. 229 bis 260. Der recht mäßige Witz dieses Gedichtes besteht darin, dass dem Gegner die ekelhaftesten und lächerlichsten Arzneien gegen seine Krankheit verschrieben werden, ganz wie Stewart in seinem Gedichte: „The Soutar and the Tailȝioris Flyting“ (Bannatyne MS. Nr. CLII) die Schuster eine Reihe ekelhafter Heilmittel anwenden lässt oder wie das Gedicht Bannatyne MS. Nr. CLVI „Sum practysis of Medecyne“ von Henrysone gleichfalls in scherzhafter Absicht eine Reihe der ekelhaftesten Arzneien aufzählt.

Die unmittelbare Vorlage aber, sowohl für Montgomerie als auch für Polwart, aus der beide Dichter mit gleichem Fleiße, aber mit ungleichem Erfolge schöpfen, ist Dunbars und Kennedys Flyting, auf welches schon so oft hingewiesen wurde und das jetzt etwas eingehender mit dem vorliegenden Werke verglichen werden soll. (D = Dunbars, K = Kennedys, M = Montgomeries, P = Polwarts Antheil an den Flytings.)

Vielfach haben Montgomerie und Polwart für den Gegner dieselben Thiernamen verwendet wie Dunbar und Kennedy, von denen einige doch nicht ganz naheliegend sind: aip K 36 M 93 — owl, howlat K 36, 505 D 364, 347 M 273, 428 P 149 — ruke D 57 M 114 P 756 — werwolf K 75 M 360 — dragon K 73 P 534, 615 — sow K 81 P 743, 755 — tyk, curre, messane, doig K 143, 175 D 301, 366 P 41, 43 M 71 — fowmart K 165 M 69, 367 — kokatrice K 169 (463) M 472 — yrfull attircop K 171 angrie attercop M 93 — hurcheon D 307 M 336, 444.

Gemeinsam ist beiden Flytings der Spott über die Abstammung des Gegners, welcher namentlich oft als der Hölle entsprossen hingestellt wird.

diuillis son K 73 — divillis birth K 390 — feyndis gett D 372. (Vgl. P 176.)

Und zwar habe den Gegner der Höllenfürst oder sonst ein dämonisches Wesen mit irgend einem Mutterthier gezeugt. So lässt Polwart den Montgomerie von dem Teufel und einer braunen Kuh abstammen, 176; Montgomerie den Polwart von einem Elfen und einer Äffin, 282; Kennedy den Dunbar von dem Teufel und einer Bärin, 427. (Vgl. auch Dunbar, The Test. of A. Kennedy: gottin with sum incuby.)

Hieher gehören auch die Angriffe Dunbars und Polwarts auf Kennedy respective Montgomerie wegen deren gälischer Abstammung und auf die gälische Sprache. D 55, 49, 243, 273, 296 P 187 ff., 764 („redschank"). In Übereinstimmung sind namentlich D 56, 246 f. und P 736. (Vgl. auch Dunbar, Dance of the VII deidly synnis v. 109 ff.)

Hieran schließen sich die wenig einnehmenden Bilder, welche die Streitenden von ihren Gegnern entwerfen. Solche ausgeführte Personenbeschreibungen finden wir z. B. bei D 291 ff. P 548 ff. Die kürzeren Schilderungen und die auf äußere Gestalt bezüglichen Scheltwörter, welche man gelegentlich anbringt, sind auch nicht feiner gerathen.

mandrag K 29 M 71, 289 — mismade D 53 M 294 (vgl. wanshapen M 85, 268) — bleir eit K 80 bleird P 125, 750 — wan wisaged D 237 (vgl. P 629) — front far fowlar than ane fen D 220 thy fowll front D 262 fowl brow K 394 (vgl. P 555—556) — all blaiknit is thy ble D 293 (vgl. P 550) — wanthrevin K 141 M 327 — peilet D 365 M 72, 449 P 183, 548.

Dem Gegner werden die ekelhaftestesten Krankheiten angedichtet.

K 143, 194 D 219, 257 M 297 ff. P 550 f., 738, 736. (Vgl. bes. D 52 mit P 569.)

Mit besonderem Behagen aber verweilen alle Dichter bei der Schilderung des unreinlichen Aussehens und der unappetitlichen Gewohnheiten ihres Gegners.

K 132 lowss of the dok (vgl. K 167—168 D 322, 328) P 793 loose dock (vgl. M 6, 17—20) — K 135 to fyle the air P 578 for fyling the aire (P 574 I will not fyle your eirs) — D 316 beskitterit D 322 skyttand (MR); vgl. M 499

P 244 — D 238 lowsy P 763 — D 367 beschitten P 215, 655 M 406.

Vgl. ferner: D 238, 276, 257, 367, 306 K 25, 34, 165, 385, 395 M 5, 9, 17—20, 90, 117, 266, 292, 363, 406, 491, 499 P 186, 551, 574, 655, 733, 763.

Die äußerste Armut wird dem Gegner angedichtet oder gewünscht.

K 30 threid bair P 53 — D 370 bannok beggar P 758 bannok-baiker.

Vgl. ferner: D 49, 69, 251, 275, 329, 338 K 31, 378, 541 P 183, 189 ff., 737.

Als Todesart wünscht man sich gegenseitig den Strick: D 237 widdefow (vgl. P 765 widdieneck) — D 368 filltedder P 740 fill-tow.

Vgl. ferner: K 126—128, 496, 509 D 350 M 71 P 772.

Natürlich ließ man sich die wirklich vorhandenen lächerlichen Seiten des Widerparts nicht entgehen. So ist die kleine Gestalt Dunbars wie Montgomeries der beständige Zielpunkt des Spottes Kennedys und Polwarts: K 142, 29, 33, 38, 132, 491 P 84, 275.

Dass Montgomerie wie Dunbar (vgl. Schipper, William Dunbar p. 208) wirklich kleiner Gestalt war, geht deutlich hervor aus MP XXXII 83: „Thoght I be laich."

Auch in der Anführung geistiger Gebrechen berühren sich die beiden zu vergleichenden Gedichte.

Unbildung und Dummheit gehören zu den gewöhnlichsten Anwürfen.

Thy wit is thin K 114 thy wit is weak P 681.

Vgl. noch D 62—64, 245, 286 K 36, 113, 146, 194 P 771.

Ferner Geschwätzigkeit: D 54 K 79, 104, 199, 481 M 101, 352 P 24, 129, 630, 631, 637.

Die Dichtungen des Gegners werden lächerlich gemacht: K 92 ff. P 29 ff.; mit verächtlichen Namen bezeichnet: K 26 M 112.

Häufig wird der Gegner als periodisch wahnsinnig erklärt: K 36 fantastik fule, P 741 phantastick mule; D 53 ilk mone owt of thy mynd P 529, 744, 752, 775 M 358: ilk moone bee thou mad — lunatyk D 49, 375 K 149 P 752.

An moralischen Gebrechen werden die folgenden hervorgehoben:

Stolz: D 59 K 173, 377 M 109 — Ketzerei: K 172, 173, 196—197 D 375 M 447 P 601, 752 — Blasphemie: D 63 P 637, 773 — Schmarotzerei: K 37 M 109 P 532, 764 — Feigheit: D 50, 65, 212, 201 P 632 — Unzucht: K 38 wanfukkit M 90 — D 220 P 555—556 (vgl. auch: K 77, 174—175 P 602, 605—606, 786) — Diebstahl und Betrug: K 30 thryse scheild trumpir M 101 (103) — K 149, 481 lymmar M 335 P 780 — D 266 K 170 trumpour M 101, 78, 470 P 225 — D 366, 375, 250 purspyk, pykpuirs P 785 purs peiler — D 304 stark thief M 74 — D 206, 216 pelour P 785.

Mit besonderer Vorliebe nennt man sich gegenseitig einen Viehdieb.

D 277—278, 284, 287, 369, 374 K 524, 537 M 73 ff. P 205, 590, 592, 735, 740, 780, 785, 747—748.

Vgl. noch: D 219, 351—352, 372, 212 K 121, 500 M 349, 518 P 742, 753.

Meineid: K 174 manesworne M 75 — Trunksucht: K 379 P 32, 167, 567, 790 — Völlerei: D 306, 327, 369 M 167 P 734, 776, 783 — Spielsucht: K 43 (vgl. Dunbar, General Satire v. 56) P 598.

Einige andere den beiden Gedichten gemeinsame Züge sind die folgenden:

Der Name des Gegners wird etymologisch gedeutet, wobei natürlich die resultierende Bedeutung keine besonders schmeichelhafte ist.

K 84, 120, 177, 192, 390, 417, 423, 427 P 640 ff.

Ähnlich wird der Name Galloway von Dunbar v. 269 zu gallow-breid verdreht.

Was Dunbar 354 von Kennedy sagt: dass ihn die Hunde verfolgen, wenn er sich auf der Straße zeigt, wünscht Montgomerie dem Polwart v. 362.

Die Bezeichnungen für nicht englische Dichter werden im verächtlichen Sinne gebraucht: skald K 82 P 762 baird D 18, 49, 232, 336 P 125.

Die Dichter fordern ihren Widerpart auf, vom Streit abzulassen, ehe er ihren Zorn errege: D 1—25 K 31—32, 39—40, 41—48 M 1—20 P 45—52, 65—68, 133—136, 655.

Dabei wiederholen sich die Ausdrücke der Unterwerfung: K 85 mak a cria, vgl. M 79, P 222 „cor mundum“, was vollständig: „in me cor mundum crea“ heißt. Vgl. DP IV 71. Cor mundum auch bei K 489—490. Vgl. noch: D 312, 363.

Der angeblich besiegte Gegner wird genannt: forflittin D 367 outflitten P 760.

An einzelnen übereinstimmenden Ausdrücken mögen noch erwähnt werden:

flyrdome K 142 M 90 — schitt K 144 M 85, 365, P 733 — undocht K 156 M 434, 485 P 604 — Mahomet K 174, 186 M 429 P 634 — Mahoun D 361 P 766 — glengore D 219 M 297 — carrybald D 312 P 523 — wirling D 321 M 446 — I defy the D 368 loe heere a defyance M 69 — burreaw K 533 M 79.

Schon oben, p. 107, wurde darauf hingewiesen, dass das Flyting Montgomeries und Polwarts auch den Einfluss von Ovids Ibis erfahren hat. Ovid war ja derjenige classische Autor, den Montgomerie am besten kannte und dessen Metamorphosen er hauptsächlich die Kenntnis der Mythologie verdankt. Dass aber auch das unbedeutende, vielleicht gar nicht von Ovid herrührende Gedicht „Ibis“ damals in Schottland bekannt war, fand ich in einem Gedichte Sempills, des Freundes Montgomeries bestätigt, welches Cranstoun in seiner Ausgabe von satirischen Gedichten aus der Reformationszeit S. T. S. 20 als Nr. III druckt. In dieser „Ballat declairing the Nobill and Gude inclination of our King“ aus dem Jahre 1567 heißt es v. 153 ff.:

„Now all the wois that Ovid in Ibin
Into his pretty lytill buik did wryte,
And mony mo be to oure Scottis Quene.“

Zwei Jahre später erschien eine englische Übersetzung des „Ibis“ von Thomas Underwood (London 1569, 8°.), welche sogar Erfolg hatte, denn 1577 wurde sie neu aufgelegt. (Vgl. Collier, Bibliogr. Account II 73.)

Die Stelle, welche mir für die Bekanntschaft Montgomeries mit Ovids Gedicht beweisend scheint, ist Montgomeries Flyting 287 ff., welche wohl auf Ibis 223—244 zurückgeht; Ovid lässt den Ibis von den Furien pflegen und dann verfluchen, ganz wie bei Montgomerie die Weird-

sisters den Polwart verfluchen und die Hexen ihn pflegen. In dem Fluche selbst, wie er bei Montgomerie lautet, ist die massenhafte Aufzählung von Krankheiten und Todesarten wohl eine Nachahmung einer ähnlichen Stelle im Ibis v. 250 ff.; allerdings finden sich solche Krankheitsregister auch in den „Furies“ des du Bartas (übersetzt von König Jakob 1591) und in „The cursing of Sir Johne Rowlis“ (Bannatyne MS. fol. 104 b; gedruckt in Laings Select Remains of the Anc. Popular Poetry, Nr. 9).

Andere Berührungspunkte zwischen den beiden Gedichten führe ich nicht an, da ähnliche Züge sich auch bei Dunbar finden, dem ja Montgomerie und Polwart in erster Linie folgen.

Die Entstehungszeit des Flytings können wir mit ziemlicher Sicherheit erschließen aus folgenden Erwägungen.

Jedenfalls ist es vor 1584 entstanden, denn in diesem Jahre citiert König Jakob VI. die Verse 274—286 und den Vers 476 in seinen „Reulis and Cautelis.“ Aber wir können weiter gehen und sagen, dass das Flyting nicht lange vor 1584 entstanden sein kann. Jakob VI. war in diesem Jahre erst circa 18 Jahre alt. Aus S 27 v. 13—14 erfahren wir aber ausdrücklich, dass das Flyting zu seiner Unterhaltung gedichtet wurde. Nun kann aber ein Gedicht wie das vorliegende mit seinen oft cynischen Ausdrücken gewiss nicht eine Unterhaltung für einen Knaben genannt werden und der König erreichte erst in den Jahren circa 1582—1584 ein Alter, dem man eine solche starke Kost wenigstens nach den Begriffen des XVI. Jahrhunderts schon vorsetzen konnte.

Außerdem stand Jakob bis 1582 unter der Vormundschaft Buchanans, von dem der Verfasser des Artikels in der Encyclopaedia Britannica, gestützt auf Melvils Diary, sagt: „Buchanan was a strict and severe master and kept his pupil in salutary awe and obedience. James long remembered the feelings of dread, with which he was accustomed to regard his formidable pedagogue.“ Da ist es wohl kaum anzunehman, dass der sittenstrenge Mann und Freund des John Knox eine Unterhaltung des Königs durch das cynische Flyting zugelassen hätte und wir dürfen daher das Werk nach Buchanans Tod (1582) ansetzen.

Auf die ersten Achtzigerjahre als terminus a quo führt

uns auch die Erwähnung von Arkandams Astrologie (v. 620). Dieses Buch wurde 1578 in London übersetzt und erlangte wohl erst dadurch in den nächsten Jahren eine solche Verbreitung, dass man es in einem scherzhaften Gedichte und in der Erwartung, vom Hofe verstanden zu werden, citieren konnte. Um diese Zeit (seit 1580) war auch Montgomeries Gegner, Polwart, schon am Hofe Jakobs. (Vgl. Laings Select Remains, Vorbemerkungen zu Polwarts Promine.)

Es sei gestattet, die Bemerkungen über dieses interessante Gedicht mit einem kurzen Hinweis auf die einzige wirklich erfreuliche Seite desselben abzuschließen. Es ist dies Montgomeries großartige Beherrschung der Sprache, in welcher übrigens Polwart unserm Dichter nicht allzusehr nachsteht. Nur macht sich in Polwarts Antheil ein etwas doctrinärer Ton hie und da unangenehm bemerkbar. (Z. B. v. 677 ff.)

Montgomeries Sprache dagegen erhebt sich an einigen Stellen zu wirklichem Pathos, so in der Anrufung der Hecate (417 ff.), in dem Fluche der Schicksalsschwestern. Überall aber ist ihr eine gewisse wilde, fortreißende Kraft eigen, die sonst Montgomerie nur selten zur Verfügung steht. Sein Gedicht ist es denn auch, aus welchem König Jakob VI. in seinen „Reulis and Cautelis“ folgende Vorschriften über die Sprache der Flytings ableitet (Arbers Reprint p. 62—63): „ȝe man also take heid to frame ȝour wordis and sentencis according to the mater: As in Flyting and Invectives, ȝour wordis to be cuttit short, and hurland over heuch. For thais quhilkis are cuttit short, I meane be sic wordis as thir

Iis neir cair
for I sall never cair

gif ȝour subject were of love or tragedies. Because in thame ȝour words man be drawin lang, quhilkis in Flyting man be short.“ (Vgl. M. 111: I's fell thee; 117: I's gar thee stinke und Hume, Of the Orthographie of the Britain tongue 1605 [E. E. T. S. 5] Cap. X 6: „We cut of the end of the word: he's = he sall.“)

C. Die kleineren Gedichte.

Wenn ich unter diesem Titel die „Miscellaneous Poems“, die Sonette und geistlichen Gedichte zusammenfasse, so

muss doch vorausgeschickt werden, dass die beiden letzteren Gruppen im ganzen weit origineller, sinnlicher und belebter sind als die oft recht abstracten MP. Auch kommt es in den Sonetten niemals vor, dass, wie in zwei Gedichten der MP., die wegen ihrer gleichen metrischen Gestalt offenbar als Gegenstücke zu gleicher Zeit gedichtet wurden, die gerade entgegengesetzten Gedanken vertheidigt werden. In MP 13 preist Montgomerie die süße Knechtschaft der Liebe, in MP 14 gibt er der Freiheit den Vorzug vor der Sclaverei der „masterpassion"; ein Verfahren, welches ein bedenkliches Licht auf den Ernst seiner Dichtung wirft.

Ehe ich zu einer Betrachtung des Inhalts der Lyrik Montgomeries schreite, möchte ich die verschiedenen Vorbilder, welche auf dieselbe eingewirkt haben, im Zusammenhange kurz besprechen.

Was den Einfluss Chaucers, Douglas' und Lindesays betrifft, so kann ich für diese Dichter auf die an Parallelstellen aus ihnen sehr reichen Noten Cranstouns verweisen. (Vgl. auch Introduction p. XLVI.)

Für die Benützung classischer Autoren (Vergil, Horaz, Ovid, Homer) hat der Herausgeber gleichfalls eine große Zahl von Belegstellen beigebracht. Nur möchte ich darauf hinweisen, dass die geringe Kenntnis, welche Montgomerie von Vergil hat („a meagre knowledge", Cranstoun) ebensogut auf Bekanntschaft mit den Übersetzungen Douglas' und Surreys zurückgehen kann als auf das Original.

Mehr in der Diction als im Inhalte seiner Dichtung ist Montgomerie seinem großen Landsmann Dunbar verpflichtet. Es wurde im vorhergehenden Capitel der Versuch gemacht, zu zeigen, dass Montgomeries Diction genau wie diejenige Dunbars eine zweifache ist, eine höfisch gezierte und eine natürliche, prunklose. Wo nun Montgomerie den „lofty and staitlie style" anwendet, gebraucht er gerne Wendungen und Ausdrücke Dunbars, wie Cranstoun deren viele in seinen Noten hervorgehoben hat. Wenn wir auch nicht in allen Fällen eine directe Entlehnung anzunehmen brauchen, so mag doch das Beispiel Dunbars den Dichter bei der Ausbildung seines Prunkstiles entscheidend beeinflusst haben.

Weniger hat Dunbars natürlicher Stil auf Montgomerie

eingewirkt, denn auch dort, wo der letztere seine ungezierte Ausdrucksweise anwendet, ist er noch weit entfernt von der humorvollen, oft derben, aber ungleich originelleren Diction Dunbars.

Inhaltlich werden sich wegen der großen Verschiedenheiten in Charakter und Lebensauffassung der beiden Dichter und wegen der hiedurch bedingten abweichenden Grundstimmung ihrer Dichtungen wenig auffallende Übereinstimmungen ergeben. Manches Zusammentreffen in den Motiven ist einfach auf die gleiche Lebenslage der beiden zurückzuführen.

Auch sonst verräth Montgomerie Bekanntschaft mit der älteren schottischen Literatur. So haben wir in S 7, 13 (diese Zeile wurde bisher nicht richtig gedeutet) eine Anspielung auf Robert Henrysones bekanntes allegorisches Gedicht „The Bludy Serk“: wie die blutige Kleidung in Henrysones Ballade die Jungfrau stets an ihren Retter erinnert, so mahnen die von Montgomerie in den ersten Zeilen des Sonettes geschilderten Übelstände den König an seine Pflicht, Abhilfe zu schaffen.

Ein anderes mittelschottisches Gedicht, welches Montgomerie jedenfalls kannte, ist Sir Richard Hollands Buke of the Houlate; v. 802 dieser Dichtung hat er sogar wörtlich in sein MP 54 übernommen. (Hollands Werk wurde neuerdings herausgegeben von A. Diebler, Chemnitz 1893.)

Völlig unbeachtet ließ Cranstoun die Beziehungen, in welchen Montgomerie zur gleichzeitigen und unmittelbar vorhergehenden Epoche der englischen Literatur steht. Diese will ich, wenigstens soweit der Einfluss von den bedeutendsten Lyrikern des XVI. Jahrhunderts ausgieng, hier aufzudecken versuchen und dabei nur die m. E. wichtigsten und beweisendsten Belegstellen anführen, während manche andere in den Anmerkungen Platz finden sollen.

Vor allem zeigt unser Dichter den unverkennbaren Einfluss Sir Thomas Wyatts, der sich namentlich in der Liebeslyrik äußert. Hier wie dort eintönige Liebesklagen und Bitten um Erhörung, der bis zum Überdruss wiederholte Gegensatz zwischen Love und Reason, Klage über Ungunst des Schicksals, Vertheidigung gegen Verleumdung, gewisse häufig wiederkehrende Bilder, wie das vom

Schmetterling und der Flamme oder vom Phoenix — kurz der ganze Apparat der damaligen englischen Lyrik, wie sie durch Verpflanzung der italienischen nach England aufgekommen war. So finden wir auch bei Montgomerie wie bei Wyatt gewisse schon bei dem großen Muster des Engländers, Petrarca, beliebte concetti und da ich keinen Anhaltspunkt habe, um eine directe Kenntnis der Italiener bei Montgomerie nachzuweisen, ist es wohl das nächstliegende anzunehmen, dass der schottische Dichter diese damals für die Lyrik unentbehrlichen Sächelchen wenigstens zum großen Theile von dem als Dichter hochberühmten Sir Thomas Wyatt übernommen hat, zumal da auf andern Gebieten eine Bekanntschaft mit diesem Lyriker zweifellos nachzuweisen ist. (Vgl. oben, p. 88 f.)

Einige genauere Übereinstimmungen in Ausdrücken und Themen sind die folgenden.

Wyatt (Aldine Edition) p. 22 hat ein Gedicht: „Request to Cupido for Revenge of his unkind Love". (Vgl. Montgomeries MP 25, 47.) — Wyatt p. 50, 57, 121 drückt das Bedauern aus, je geliebt zu haben, wie Montgomerie z. B. MP 6. — Wyatt p. 9: Schon der Titel des Sonettes „Description of the Contrarious Passions in a Lover" erinnert an Montgomeries MP 31 „The Perversitie of his Inclinations throu Love". — Wyatt p. 77, p. 19: Der Gegensatz zwischen Freiheit und Liebe, wie ihn Montgomerie behandelt (von zwei verschiedenen Standpunkten) in MP 13 und 14. — Wyatt p. 103 hat „A Complaint of the Falseness of Love." Das Gedicht, welches einer verlassenen Frau in den Mund gelegt wird, war wohl Muster zu Montgomeries Sonettencyclus „A Ladyis Lamentatione" (Nr. 33—35), wenn auch unser Dichter die erste Anregung von einem wirklichen Falle empfangen haben mag, wie die vielen persönlichen Züge beweisen. Die Situation ist bei Wyatt dieselbe wie bei Montgomerie, nur wird sie bei dem ersteren viel gröber ausgemalt. — Wyatt p. 108, v. 9: „Mine eye alas! was cause of this." (Vgl. Montgomeries S 38, 1.) — Wyatt p. 139: „The Lover prayeth, that his Lady's Heart might be enflamed with equal Affection." (Vgl. Montgomeries MP 25, 47.) — Wyatt p. 182: „The Lover suspected blameth ill Tongues." (Vgl. Montgomeries MP 40, 60) u. s. w.

So groß nun auch die Übereinstimmungen in der Liebeslyrik zwischen Wyatt und Montgomerie sind, so würde ich ihnen doch keine besondere Beweiskraft zuschreiben, fänden sich nicht in andern Zweigen der Lyrik noch viel auffallendere Parallelen zwischen den beiden Dichtern.

Hieher gehört die Beeinflussung der astronomischen Ansichten Montgomeries durch Wyatt. Die Auffassung des Weltalls nämlich, wie sie sich in S 2 findet, ist seltsamerweise noch die des alten Ptolomäischen Weltsystems, ganz wie in Sir Th. Wyatts Gedicht „The Song of Jopas.“ (Aldine Ed. p. 159.) Das geht deutlich hervor aus v. 7—9 des Sonettes. Nun war aber zur Zeit unseres Dichters das Kopernikanische System schon längst verbreitet, wie ja Dr. Nott annimmt, dass gerade infolge des Bekanntwerdens des neuen Systems das Gedicht Wyatts unvollendet blieb. Wir können ferner nicht annehmen, dass Montgomerie, der doch eine gute Bildung genossen hatte und am Hofe eines auf Gelehrtenruhm so erpichten Fürsten lebte, in Unkenntnis der epochemachenden Entdeckungen des Kopernikus geblieben sei. Vielmehr haben wir einen jener hochinteressanten Fälle vor uns, wo die literarische Tradition stärker ist als die Ergebnisse der Wissenschaft. Montgomerie scheint es nicht zu wagen, die neue Erkenntnis in die Poesie einzuführen, da er bei seinem Vorgänger noch die alten, poetischen Vorstellungen vom Weltall findet. Ein ähnliches Beispiel von der Macht der Tradition finde ich bei Schipper, William Dunbar p. 393: Lindesay unterlässt die Anführung Amerikas unter den Erdtheilen, da seine afr. Quelle aus dem XIII. Jahrhundert natürlich nur drei Welttheile kennt.

Ein anderes Thema Montgomeries finden wir bei Wyatt gleichfalls betont: Die Klagen über Unbeständigkeit und Ungunst des Glückes. (Vgl. Wyatt p. 13, 46, 38.) Das Hofleben und die Hofsitte hat Wyatt wie Montgomerie in einigen Gedichten angegriffen. (Vgl. die beiden Gedichte p. 176 der Aldine Edition und die beiden Satiren „Of the Courtiers Life“ und „How to use the Court and himself therein“, Ald. Ed. p. 190—197.) Auch der bei Montgomerie so mächtige Glaube an den Einfluss der Sterne auf menschliche Geschicke findet sich bei Wyatt angedeutet. Ald. Ed. p. 5, v. 18:

„Stephan said true, that my nativity
Mischanced was with the ruler of May."

Weniger stark ist Montgomerie beeinflusst durch Surrey, wohl aus dem Grunde, weil dessen Stil im ganzen natürlicher, ungezierter, weniger von „aureate and mellifluate terms" verunstaltet ist als der seines Freundes Wyatt, dem sich Montgomerie bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für eine prächtige, pathetische Diction verwandter fühlte. Immerhin finden sich einige Parallelen zu Surreys Gedichten in denen Montgomeries, z. B.:

Bei Surrey (Aldine Edition) p. 9 steht ein Gedicht „Complaint of a Lover that defied Love and was by Love after the more tormented", ein Gedanke, den wir bei Montgomerie häufig finden, z. B. MP 12 — Surrey p. 12, v. 15 ff.: Die Vorstellung vom Liebesbrunnen, wie bei Montgomerie MP 11; 12 — Surrey p. 22, v. 10 ff., p. 28 f. werden Gedichte Frauen in den Mund gelegt, wie bei Montgomerie der Sonettencyclus „A Ladyis Lamentatione". In dem Gedichte p. 28 f. hat übrigens nach Dr. Notts Ansicht Surrey eine bestimmte Frau im Sinne, wie Montgomerie in seinen Sonetten. — Surrey p. 31, v. 6 ff. vgl. Montgomeries MP 50 passim — Surrey p. 31, v. 19 ff. (auch p. 61, v. 6) „. . . Nature's plaint, When she had lost the perfect mould, The like to whom she could not paint." (Vgl. Montgomeries MP 35, 63.)

Surrey p. 38, v. 11; p. 39, v. 10 „wilful will" vgl. Montgomeries Cherrie 774 und öfter— Surrey p. 56, v. 6—7: ein kurzes poetisches Testament, ähnlich dem breit ausgeführten MP 27 Montgomeries.

Die Annahme einer Bekanntschaft Montgomeries mit Sidneys „Arcadia" gründet sich hauptsächlich auf das Vorkommen der im vorigen Abschnitte erwähnten Eigenthümlichkeiten des „underwriting" und der Echogedichte bei Montgomerie, für welche die Arcadia die ältesten mir bekannten Beispiele in englischer Sprache bietet. Da nun, wie schon in anderm Zusammenhang erwähnt, ein Beweis für eine directe Beeinflussung Montgomeries durch italienische Muster nicht vorliegt, so wird er die erwähnten Spielereien wohl von Sidney entlehnt haben. Allerdings ist der erste bekannte Druck der „Arcadia" erst 1590 erschienen

und Hoffmann hat daher eine Beeinflussung Montgomeries durch Sidney entschieden in Abrede gestellt (p. 28); aber das Werk ist schon 1580 entstanden (vgl. die Ausgabe von 1725, I 6) und einzelne Gedichte waren gewiss noch früher im Umlauf.

Für Montgomeries Gedichte, welche die besprochenen Tändeleien zeigen, ist die Chronologie nicht genau zu bestimmen, aber von keinem lässt sich eine Entstehung vor 1580 beweisen und so ist es sehr möglich, dass Montgomerie, der ja auch in London war, dort die Gedichte des hochgepriesenen Sidney kennen lernte, vielleicht in handschriftlicher Überlieferung, wenn uns wirklich der Druck von 1590 als der erste zu gelten hat.

Aber der englische Dichter war auch in Schottland bekannt und angesehen. König Jakob schrieb ein Sonett, in welchem er Götter und Musen auffordert, den frühen Tod Sidneys zu beklagen:

„Lament for him who duelie serv'd you all."

Das Gedicht wurde von dem König selbst und von mehreren schottischen Dichtern ins Lateinische übertragen. (Vgl. Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden, ed. Laing, Shakespeare Society 1842, p. 26.)

Ein MS. von Sidneys „Astrophel and Stella" befand sich in der Sammlung, welche Drummond 1627 der Edinburger Universität schenkte (Auctarium Bibliothecae Edinburgenae etc.; siehe oben, p. 49) und einer der frühesten Drucke der Arcadia erscheint in Edinburgh: „The Covntesse of Pembrokes Arcadia, written by Sir Philippe Sidnei, Knight. Now the third (soll heißen f o u r t h) time published, with sundry new additions of the same author. Edinburgh, printed by Robert Waldegrave. 1599." fol.

Von deutlichen Parallelen zwischen Montgomerie und Sidney habe ich nur eine notiert: Sidney (Ausgabe von 1725), p. 273, v. 4 von unten:

„. . . Jove him (to Cupid) office gives,
In this our world a hangman for to be
Of all those fools, that will have all they see."

(Vgl. Montgomerie, „This lockman Love" MP 21, 17.)

Am besten aber erkennen wir die Abhängigkeit Mont-

gomeries von der Lyrik der vorhergehenden (und zum Theil auch gleichzeitigen) englisch-schottischen Dichtergeneration, wenn wir die Themen seiner Liebeslyrik mit jenen der Liebesgedichte des Bannatyne MS. vergleichen. Hier werden wir eine directe Beeinflussung Montgomeries umso sicherer annehmen dürfen, als die in dem genannten MS. erhaltenen Dichtungen gewiss in Schottland recht bekannt waren. Es sei daher gestattet, einige der bei Montgomerie und in den Gedichten des Bannatyne MS. oft mit denselben Worten ausgedrückten Themen wenigstens in Verweisungen nebeneinander zu stellen. (Die Gedichte des Bannatyne MS. sind nach ihren Nummern citiert.)

1. Beschreibung der durch die Liebe hervorgerufenen Veränderungen, Auffassung der Liebe als Krankheit: MP 6; 22, 13; 24, 29 f.; 31; 37, 16 f.; 40, 32. B 228, 17 ff.; 245, 1; 255, 4; 313.

2. Die Pfeile Cupidos als Erreger der Liebe: MP 6; 8, 6; 9, 9, 15; 17, 13; 22, 5; 23. S 57, 8. B 199, 43—49 etc.

3. Die Liebe als Knechtschaft aufgefasst: MP 6; 7; 11, 61; 14; 17, 88; 23, 12. S 57, 11 etc. B 184, 5 f.; 185, 1 f.; 191, 23; 195, 10; 196, 5; 204, 1 etc.

4. Liebe erregt Trauer und Qual: MP 6; 8, 46; 14, 4; 16; 36, 4; S 56, 8; 58, 5. B 181, 25; 206, 23; 210, 12.

5. „O dass ich je die Liebe kennen gelernt!“ MP 6; 21, 26; 36, 24. B 197, 14; 200, 8; 215, 31; 252, 1.

6. Aufforderung, die Leiden der Liebe mit Geduld zu ertragen: MP 7; 8, 43; 20, 11. B 192, 10; 223, 4, 5; 252, 25.

7. Bitte um Gnade und Erhörung: MP 11, 54; 12, 19; 22, 37, 46; 33, 23; 44; 52, 19. S 53, 14. B 185, 48; 194, 21; 196, 16, 30; 197, 4; 200, 43; 201, 20; 210, 44; 218, 5 etc.

8. Unverschuldetes Unglück in der Liebe: MP 8, 11, 18; 20, 29; 21, 10; 34, 15; 52. B 207, 3, 17; 210, 47.

9. Die Geliebte wird als Feindin erklärt: MP 8, 16, 17; 22, 52; 29, 37; 52, 25 f. S 60. B 204, 29; 229, 5; 230, 21.

10. Treulosigkeit der Geliebten: MP 8, 25; 32, 31. B 225, 12; 256, 12; 181, 29.

11. Schmerz und Reue ist das Ende der Liebe: MP 8, 33—34. B 185, 12; 272, 28; 306; 307; 310, 9; 315, 7.

12. Grausamkeit der Geliebten: MP 8, 45; 24, 57 f.; 44, 33; 52, 49. S 60. B 198, 7; 254, 5; 261.

13. „Blind love“: MP 9, 1; 11, 3; 18, 51; 24, 51; 25, 9. S 70 etc. B 314, 1; 315, 3, 250.

14. Allmacht der Liebe: MP 9; 11, 5; 26, 36. B 315, 37.

15. Ein Narr, wer ohne Gegenliebe liebt: MP 10 (AP 4). B 254, 11; 267, 3; 275, 1; 277, 19.

16. Vernunft wird von der Liebe beherrscht: MP 10, 19; 18, 51; 21, 14; 24, 32. S 39, 11. B 310, 17; 313, 7.

17. Der erste Anblick der Geliebten entflammt ihn; daher tragen die Augen Schuld an seinem Leid: MP 11, 49; 22, 1; 24, 28; 30, 3; 40, 8. S 40, 6. B 238, 9.

18. Die Knechtschaft der Liebe ist süß: MP 13, 1; 40, 42. B 216, 8.

19. Die Liebe ist die Krone des Lebens: MP 13. B 200, 1 f.

20. Die Liebe ein mit Absicht aufgesuchter Schmerz: MP 14, 5, 9; 22, 21; 24, 50. S 59. B 254, 13.

21. Vorsatz, sich mit der Liebe nicht mehr einzulassen: MP 14, 30. B 272.

22. Liebesraserei: MP 24, 32, 42; 25, 37; 37, 12. B 200, 22 ff.

23. Kein Alter, keinen Stand verschont die Liebe: MP 14, 42. B 184, 1 f., 9 f.; 248.

24. Die Geliebte der Sonne verglichen: MP 15; 19; 47, 62. S 52, 8. B 225, 1.

25. Qualen der Liebe: MP 16; 17, 41; 20, 13; 21, 5; 34, 10 f.; 44, 1 ff.; S 40, 9. B 189, 27 f.; 191, 3; 192, 9 f.; 194, 15; 200, 3, 15; 210, 19; 253, 1 f.

26. Nur der Tod, den der Dichter herbeiruft, erlöst von den Liebesqualen: MP 16, 38; 45; 22, 53. S 60, 8. B 215, 14.

27. Ermahnung zur Beständigkeit: MP 17, 89, 96; 27, 16; 32, 57; 33, 33; 39, 11. B 215, 25; 223, 4.

28. Versicherung der Beständigkeit: MP 20, 37; 27, 1 ff.; 28; 32, 57; 39, 14; 47, 23, 36. B 181, 59 f.; 194, 8; 199, 15; 202, 7; 206, 14; 237, 28.

29. Die Liebe tödtet den Dichter: MP 21, 1, 50. B 193, 23; 196, 55; 201, 27; 229, 21.

30. Bitte an Cupido, die Geliebte gleichfalls mit dem Pfeil zu treffen: MP 25, 47—48. B 229, 16; 265, 19.

31. Das Verlieben dargestellt unter dem Bilde einer

Belagerung oder eines Heereszuges (vgl. Dunbar, ed. Laing, Noten p. 227, 456; Schiller, Maria Stuart II 1): MP 28; 30; 40. B 185, 53 ff.

32. In der Hand der Geliebten liegt Entscheidung über Tod und Leben: MP 34, 32. B 197, 20; 201, 25; 204, 52; 228, 12 u. s. w.

Ein Werk der zeitgenössischen Literatur, welches Montgomerie jedenfalls kannte, ist du Bartas' „Uranie", ins Schottische übersetzt von Jakob VI. in seinen „Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie." Einen Ausdruck hat Montgomerie gewiss aus diesem Werke entlehnt:

„Quhy maks thou makrels of the modest Muses?" S 70, 8.

Vgl. Jakob VI. „Uranie" (Arbers Reprint, p. 27):

„My sisters (= the Muses) made by Frenchemen macquerels olde."
(„Je ne puis d un œil sec voir mes sœurs maquerelles." du Bartas.)

Vgl. auch Urania, p. 31:

„For Clio ye put Thais vyle in ure, for Helicon a bordell."

Auch das „concordant discords" Montgomeries in S 2, 4 mag zurückgehen auf den Vers des du Bartas:

„Qui d un bel art sans art distinctement confus."
(„Whilks [the fixed starres] with an arte, but arte, confusde in order."
Jakob VI.)

Vgl. noch Uranie, p. 25:

„The daunce harmonious making heaven resound"

mit Montgomeries S 2, 4.

Wenn ich mich endlich an die Frage heranwage, ob Montgomerie die beiden größten Dichter des Jahrhunderts gekannt und benützt habe, so kann ich nur die folgenden negativen Resultate verzeichnen.

Eine Beeinflussung der Liebeslyrik Montgomeries durch Spensers Amoretti konnte ich nicht nachweisen. Sie ist auch von vornherein nicht recht wahrscheinlich, da mindestens der größte Theil von Montgomeries Liebesgedichten vor dem Erscheinen der Amoretti (1595) entstanden ist, in welchem Jahre Montgomerie schon ein Alter von circa 50 Jahren erreicht hatte.

Parallelen zu Montgomerie aus sonstigen Werken Spensers sind mir nicht aufgefallen.

Mit ebensowenig Erfolg war ich bemüht, Beziehungen

zwischen Montgomerie und seinem großen Zeitgenossen Shakespeare aufzudecken. Ich habe mehrere Spuren verfolgt, die sich aber alle als trügerisch erwiesen.

Eine Frage, die ich schon öfter berühren musste, aber ohne sie beantworten zu können, ist die, ob Montgomerie directen italienischen Einfluss erfahren hat. Von vornherein wäre man geneigt, mit einem entschiedenen „ja“ zu antworten, wenn man bedenkt, dass die gesammte englische Lyrik dieses Zeitraums von der italienischen abhängig ist und dass sich für Montgomerie auf seinen Reisen und wohl auch am Hofe reichliche Gelegenheit ergab, dieselbe kennen zu lernen. In der That finden sich auch in Montgomeries Werken viele Eigenthümlichkeiten, die ihren Ursprung in der italienischen Literatur haben. Da ich aber eine jede derselben schon vor Montgomerie in der englischen Literatur belegen konnte (vgl. die Ausführungen über die Diction Montgomeries), so glaube ich sicherer zu gehen, wenn ich in Übereinstimmung mit Hoffmann (p. 19) nur eine indirecte Beeinflussung unseres Dichters durch Vermittlung der englischen Lyriker einräume.

Wenn Montgomerie Petrarca nennt (S 29, 9; 44, 11), so möchte ich dies eher als Beweis gegen eine directe Bekanntschaft mit demselben auffassen. Denn Montgomerie nennt sonst keinen Schriftsteller, dem er verpflichtet ist, wohl in der genauen Erkenntnis, dass er in seinen Entlehnungen manchmal zu weit gegangen ist. Ovid z. B. wird ein einzigesmal (MP 17, 52) als „my author“ angeführt, aber ohne Nennung des Namens.

Cranstoun (Introduction, p. XXXVII) führt die bedeutende technische Vollendung der Sonette, die ja wirklich Wyatt und Surrey gegenüber einen großen Fortschritt bedeuten, auf ein fleißiges Studium der Italiener zurück. Allein wäre es bei dieser Annahme nicht höchst sonderbar, dass Montgomerie nur die englische Form des Sonettes mit einem Reimpaar in den Terzetten pflegt?

Hoffmann hat (p. 19 ff.) den interessanten Nachweis geliefert, dass Montgomerie die Werke des Hauptes der französischen Plejade, Pierre de Ronsards, mehrfach nachahmt und sogar einige Gedichte desselben mehr oder weniger getreu übersetzt.

Die Themen der Liebeslyrik Montgomeries wurden schon oben (p. 120 ff.) übersichtlich zusammengestellt, wo es sich darum handelte, Parallelen aus der zeitgenössischen Dichtung anzuführen. Wir können daher unser Augenmerk sofort auf jene kleineren Gedichte richten, welche von diesem Hauptthema sich fern halten oder nur gelegentlich an dasselbe anklingen.

Da begegnen wir zunächst einer großen Gruppe von Gedichten, die uns auch als Belege für den äußern Gang seines Lebens oft von großem Interesse sind und deren Grundstimmung ich nicht besser zu charakterisieren wüsste als mit den Worten Drummonds of Hawthornden (Ed. Turnbull, p. 17):

„Stars, fortune, love molest me all at once."

In der That bewegen sich viele seiner Gedichte in ziemlich eintönigen Klagen über die unheilbringende Macht der Sterne und des Schicksals, über Ungunst und Wankelmuth des Glücks, wie ja auch in seiner Liebeslyrik Klagen über unerhörte Liebe ein Hauptthema bilden.

Tief eingewurzelt ist in Montgomerie der Glaube an den Einfluss der Sterne auf den Verlauf des Menschenlebens und an ein unwandelbares Schicksal. „All the starris so strange against me stand" klagt er in MP 4, 2 und hadert mit dem Himmel im Refrain dieses Gedichtes: „Since that the Hevins are hinderers of my Hap." Sehr häufig stellt er das blindwaltende Schicksal unter dem Bilde der Schicksalsschwestern dar, z. B. MP 16, 26; 20, 25; 32, 9 ff. Diese nennt er bald Weirds (vgl. Macbeth I 3), bald Faits, auch Fortune oder Destinies. (Vgl. MP 40, 57.) Seiner Auffassung des Schicksals liegt offenbar die antike Mythologie mit ihren Parzen zugrunde, wie aus der Erwähnung des Lebensfadens und der denselben zerschneidenden Scheere hervorgeht. Montgomerie berührt sich hier mit Chaucer, der in seinem Gedichte „Complaynte of a Loveres Lyfe" gleichfalls die Parzen für sein Schicksal verantwortlich macht. (Vgl. Cranstouns Note zu MP 4, p. 354.) Im Gegensatze zu Montgomeries Anschauung steht z. B. der Verfasser von „Complaint of Scotland." Auch Gower spricht in der „Vox Clamantis" die Ansicht aus, dass wir an dem Übel, das uns widerfährt, selbst schuld seien. (Vgl. Morley, English

Writers VIII 130.) Andere Belege für den eigenthümlichen Fatalismus Montgomeries finden sich: S 33; MP 18, 15, 47; 20, 5; 29, 11; 36, 17; 40, 1 ff.; 46, 25 f.

Auf dieser Lebensanschauung beruht es auch, wenn wir in Montgomeries Gedichten soviele unmännliche Klagen über ihm widerfahrenes oder vielleicht auch nur eingebildetes Unrecht finden, während ein muthathmendes, keckes Gedicht zu den größten Seltenheiten gehört. Er nimmt eben den Schicksalsschlag als unabwendbar hin und knüpft daran seine Auslassungen über den Lauf der Welt, über falsche Freunde, unverdiente Zurücksetzung u. s. w. Häufig finden wir die Einkleidung dieser Klagen in ein Streitgedicht gegen Fortuna, z. B. MP 3, wo er an die Angriffe gegen „fals and feinȝed Fortun“ eine Ermahnung an seine Freunde bei Hofe anschließt, auf der Hut zu sein, dass sie nicht auch fallen. Oder in MP 30, wo er das Glück tadelt, dass es ihn gesellschaftlich nicht so hoch gestellt habe wie die Geliebte. Vgl. ferner MP 5 und 46. Im Refrain des MP 36 klagt der Dichter über Fortunens Feindschaft: „Fortun is my fo.“ Diese Worte sind gewiss der ersten Zeile einer alten, beliebten Ballade entnommen, welche z. B. Sir Walter Scott erwähnt („The Fortunes of Nigel“, cap. 16; vgl. auch Nares, Glossary 1888 s. v. Fortune).

Am erträglichsten sind diese Klagen noch dort, wo er sich über eine wirklich erlittene Zurücksetzung beschwert; so in S 5, dem S 4 als sehr geschickte Einleitung vorangeht. Aus diesem Gedichte spricht eine wirklich schmerzlich empfundene Entrüstung über die Bevorzugung anderer Dichter und das Verlangen nach einem unparteiisch richtenden Förderer der Poesie, der ja gewiss unserm Dichter die ihm gebürende erste Stelle unter den Poeten des damaligen Schottland hätte anweisen müssen, denn wir kennen keinen bessern Namen als den Montgomeries in der an wirklichen Talenten so armen schottischen Literatur des ausgehenden XVI. Jahrhunderts.

Recht glücklich ist Montgomerie auch im Ausdrucke seines Kummers über den Verlust seiner Pension, wenn wir von S 14 absehen, das durch seine ganz äußerlich angebrachten Antithesen ungenießbar ist. Wie hübsch ist der Gedanke des S 15 durchgeführt, dass er den großen Dichtern

aller Zeiten wenn auch nicht in seinen poetischen Leistungen, so doch im Leiden gleichkomme. Geradezu rührend sind die Töne zu nennen, die er in S 16 und 17 anschlägt: „If I must begge, it sall be far fra hame“ oder „I must perforce ga seik my father's suord.“ Nur der allzu directe und deutliche Hinweis auf den Zweck dieser Gedichte, die Wiedererlangung der Pension, stört einigermaßen.

Mit andern Mitteln sucht er diese Absicht zu erreichen in den Gedichten: „To the Lords of the Session.“ Er beginnt mit einigen verbindlichen Worten über die Gerechtigkeitsliebe der Lords und weist auf sein gutes Recht hin. (S 18.) Im folgenden Sonett wird er schon ungeduldig, bleibt aber noch bei sachlichen Auseinandersetzungen, die beweisen sollen, dass er auf jeden Fall im Rechte bleiben müsse. In S 20 droht er schon den Richtern mit der Hölle und macht sie in stolzem Selbstgefühl aufmerksam, dass er leicht ihre Namen in günstiger oder abfälliger Weise der Nachwelt durch seine Gedichte überliefern könnte. Vom bittersten Hass eingegeben ist S 21, welches ganz im Stile des Flytings die Käuflichkeit und Ungerechtigkeit der Lords an den Pranger stellt.

Etwas kleinlich sind die Klagen, welchen er in S 25 Ausdruck gibt und der unangenehme Eindruck, den der Hinweis auf die gemeine Noth des täglichen Lebens hervorbringt, wird nur durch den liebenswürdigen, ungezwungenen Briefton gemildert, in dem das Sonett geschrieben ist. Es dient einem Cyclus zur Einleitung, welcher an Montgomeries Freund Robert Hudson gerichtet ist und denselben auffordert, Montgomeries Rückberufung an den Hof zu betreiben, freilich mit wenig Erfolg, wie S 30 bezeugt. In S 28 dieses Cyclus bedient er sich einer anmuthig erzählten äsopischen Fabel, um sein Verhältnis zum König und zu den Hofleuten klarzulegen.

Einem Dichter, der für seine eigenen Leiden so beredte Worte fand, musste es auch gelingen, sich in fremde Leiden hineinzudenken und denselben den richtigen Ausdruck zu leihen. Davon legen die Sonette „A Ladyis Lamentatione“ (Nr. 33—35[1]) Zeugnis ab. Die Gedichte gehen jedenfalls auf

[1]) S 36—38 gehören nicht mehr zu dem Cyclus. (Vgl. Beiblatt zur Anglia 1894, p. 164.)

einen concreten Fall zurück, wie die zahlreichen persönlichen Bezüge beweisen. Irgend eine hochgestellte Dame betrauert den Verlust ihrer Ehre und angesehenen Stellung ganz in der Art wie der Dichter über seine eigenen Leiden klagt. Alles Unglück wird dem Walten des Schicksals und der Unbeständigkeit des Glückes zugeschrieben. (Vgl. 33, 1—2, 12.)

Das Schlussgedicht des oben erwähnten Sonettencyclus an Robert Hudson (S 29) bietet uns ein Beispiel derjenigen Gedichte, in welchen Montgomerie sich in einem übertrieben panegyrischen Tone ergeht. Hier hält er noch einiges Maß und vergleicht seinen Freund nur mit Homer und Petrarca, was als eine durch den Zwang der Umstände ihm abgenöthigte captatio benevolentiae noch angehen mag. Viel handgreiflicher aber sind die Schmeicheleien, die er dem König sagt. Hieher gehört S 8, worin der König als Dichter, Held und künftiger Beherrscher Britanniens gepriesen wird. Ganz dem Lobe des Dichters Jakob VI. ist der Cyclus „In Prais of the Kings Uranie" gewidmet. (S 10—13.) Hier leistet Montgomerie das Äußerste an unwürdiger Kriecherei. Es genügt ihm nicht, den König als Göttersohn, als zweiten Psalmisten zu feiern, er gewinnt es sogar seinem sonst so kräftig sich äußernden Selbstgefühl ab, des Königs dichterische Thätigkeit weit über seine eigene zu stellen. Zu betonen ist noch, dass dieses übertriebene Lob, welches Montgomerie gewiss gegen seine bessere Einsicht dem König spendet, auf eine bloße Übersetzung aus dem Französischen des du Bartas sich bezieht.

Dass übrigens Montgomerie mit dieser unmännlichen Schmeichelei am Hofe Jakobs keineswegs allein stand, lehren z. B. die den „Essayes" des königlichen Dichters vorausgeschickten „Recommendatory Sonnets" anderer Hofmänner und die drei diesen angefügten lateinischen Gedichte. (Vgl. Arbers Reprint, p. 9 ff.)

Etwas gemäßigter gehalten sind die Lobgedichte auf J. Murray (S 31), der unter dem Bilde des Phoenix verherrlicht wird und auf die Duches of Lennox (S 32), die er als Lilie feiert.

Endlich gehören zu dieser Gruppe von Lobgedichten noch S 9 zu Ehren des Kanzlers Maitland und MP 43, ein

Willkommgruß an Lord Semple, dem in jeder Strophe Unsterblichkeit versprochen wird.

Ähnlich im Tone sind die im Drummond MS. erhaltenen Epitaphe.

Die Personen, auf deren Tod sie gedichtet wurden, hat schon Laing nachgewiesen, dessen Anmerkungen Cranstoun einfach abschreibt (p. 380—381). Nur das Brüderpaar, welchem MP 57 gewidmet ist, kennt weder Laing noch Cranstoun.

Das Gedicht bezieht sich aber auf ein Ereignis, welches ich in zahlreichen gleichzeitigen Aufzeichnungen erwähnt finde und das unter der Bezeichnung „the first raid of the Abbey“ gieng. (Sir James Balfour, Annales of Scotland; MS. in der Advocates' Library, ed. James Haig, 1825.) Der ausführlichste Bericht über dasselbe steht in „The Diarey of Robert Birrel, Burges of Edinburghe. Containing Divers Passages of Staite, and Uthers Memorable Accidents.“ (MS. in der Advocates' Library, ed. Sir J. G. Dalyell in „Fragments of Scotish History. Edinburgh, 1798“.) Daselbst steht unter dem 27. September 1591 eine Notiz über einen nächtlichen Überfall des Francis Stewart Earl of Bothwell auf die „Abbay of Holyruidhous“. Der Graf und seine Leute suchen die Thür des Königs zu erbrechen und sich seiner zu bemächtigen, ergreifen aber die Flucht, als das Gefolge erwacht: „ȝet he (the Earl) returned at the south syde of the Abbay, quher the said Earle and hes complices slew hes Maiesties maister stabler, named Villiam Shaw, and ane with him, named Mr. Peiter Shaw.“ Acht Leute Bothwells werden schließlich gefangen und am nächsten Morgen gehängt.

V. 12 der Grabschrift wird gut illustriert durch die unmittelbar folgende Nachricht Birrels: „The 28 of December, ye King's Maiestie came to St. Geill's Kirk, and ther made ane oratione anent the fray made by Bothuell, and William Shaw's slauchter, hes maister stabler.“

Danach ist es auch klar, dass Birrels Datierung des Überfalls nur ein Fehler für 27. December 1591 sein kann, welch letztere Angabe die folgenden Chroniken haben: „Brief Diurnal of Occurents 1591—1624“ (MS. der Adv. Library, ed. J. Maidment in Analecta Scotica I); „Memorabilia

Scotica" (ed. Maidment, Analecta Scotica, II); „The Historie and Life of King James the Sext." (Bannatyne Club 1825, p. 245); David Moysie, Memoirs of the Affairs of Scotland (Bannatyne Club, 1830). Der letztere Chronist nennt auch den einen Bruder John Shaw, wie das Drummond MS., freilich ohne den zweiten Bruder zu erwähnen. Der Name William in den meisten Berichten (auch bei Birrel) wird auf einer Verwechslung des John mit dem „maister of work" William Shaw beruhen, den Moysie 1589 und 1596 erwähnt.

In einem seltsamen Widerspruch zu den oben erwähnten kriechenden Sonetten an den König steht eines (S 7), welches dem Herrscher recht ernste Mahnungen zuruft: „Leirne to be a king!" (Vgl. auch S 6, 13—14.)

Viel kräftiger sagt Montgomerie seine Meinung in flytingartigen Sonetten seinem einstigen Sachwalter Sharpe, auf dessen Fähigkeit er nach S 22, 14 große Hoffnungen gesetzt hatte. Nachdem diese gescheitert waren, greift er den Mann in S 23 mit beißendem Hohn an und macht sich den Namen des Gegners zunutze, um in einem räthselartigen Gedichte (S 24), von dem 13 Zeilen nach irgend einem Schurken fragen, in der letzten die Auflösung „Sharpe" durch ein Wortspiel zu verrathen.

Auch unter den MP finden wir dergleichen Invectiven: MP 53 und 54, welche beide (das letztere wenigstens soweit es mir verständlich ist) entschieden an die Diction des Flytings erinnern.

Ein Dichter, der in so ungestümer Weise angriff, musste auch öfter in die Lage kommen, die Autorschaft von Pasquillen von sich abzuweisen, die ihm ungerechtfertigterweise zugeschrieben wurden oder deren Autorschaft er aus triftigen Gründen verleugnen wollte. Auf solche Abwehrbestrebungen Montgomeries gehen die Sonette 62 bis 64 zurück.

Das erste derselben: „The Poet's Apologie to the Kirk of Edinburgh" ist in einem ziemlich selbstgefälligen Tone gehalten und versucht die Verfasserschaft irgend einer Schrift abzulehnen mit dem Hinweis, dass das ihm zugeschriebene Pasquill viel zu zahm sei, um ihn zum Verfasser zu haben; seine Streitgedichte schlügen noch einen ganz andern Ton an:

„My trumpets tone is terribler be tuyis
Nor ȝon couhorne, vhereof ȝe me accuse.“

Mit Entrüstung weist er ferner die Zumuthung zurück, dass er ein Spottgedicht gegen eine Todte geschrieben hätte: „To his Majestie; that he wrote not against umqu[ll] M. Jane Cunninghame.“ (S 64.) Die Vermuthung, dass er der Verfasser des in Frage stehenden Gedichtes sei, lag freilich sehr nahe, da zwischen den Familien Montgomerie und Cunningham eine alte Feindschaft bestand. (Vgl. Cranstouns Note zu diesem Sonett.)

Das S 63: „That he wrot not aganste the madins of Edinburgh“ macht mir mit seinem übertriebenen Pathos, das in gar keinem Verhältnis zu dem unbedeutenden Gegenstande steht, entschieden den Eindruck der Unaufrichtigkeit. Montgomerie entwickelt in diesem Gedichte weit mehr Entrüstung über den schließlich doch nicht so furchtbaren Anwurf, er habe gegen die Damen Edinburghs ein Gedicht verfasst, als er in dem S 64 ins Feld führt, wo es doch galt, vor den Augen seines Königs von einem viel schmählichern Vorwurf sich zu reinigen.

Ich habe die Empfindung, dass Montgomerie wirklich das ihm zugeschriebene Gedicht verfasst habe und aus irgend einem Grunde sich genöthigt sah, seine Verfasserschaft in Abrede zu stellen. Daher der ungeheure Aufwand an Pathos, daher wohl auch die kühne Herausforderung des angeblichen Verfassers.

Schon bei der Besprechung der Diction Montgomeries wurde dessen Talent für briefartige, in leichtem Plauderton sich bewegende Gedichte hervorgehoben. Dieser Ton äußert sich z. B. in den an Hudson gerichteten Sonetten, welche in anderm Zusammenhange erwähnt wurden. Er tritt ferner hervor in S 65, welches er aus London an einen Freund richtet mit der Versicherung seiner beständigen Freundschaft. (Über dieses Gedicht vgl. oben, p. 19.)

Hieher gehört auch S 69, eines der wenigen Gedichte Montgomeries, die von heiterer Lebenslust erfüllt sind. Hier wünscht er zwei Freunden eine glückliche Reise und bringt ihre Gesundheit aus.

Wenn er in seinem Trinkspruch nordische Brocken verwendet, so vergleicht sich das der Erwähnung dänischer

Zechgebräuche im Hamlet, welche nach der Note Clarks und Wrights zu Hamlet I 4, 11 in England wohlbekannt waren. (Vgl. auch Drake, Shakespeare and his Times II 123, 128.)

Ein Gedicht rein beschreibender Art ist MP 41, welches Montgomerie in Anlehnung an eine alte und sehr bekannte Melodie dichtete. (Vgl. oben, p. 53.)

Es schildert das Erwachen der Natur und der Menschen an einem schönen Sommermorgen.

Ähnlich wie Dunbar hat sich auch Montgomerie erst in seinen letzten Lebensjahren der religiösen Dichtung zugewendet. Das ist auch Cranstouns Ansicht, welche er aber selbst fraglich macht durch die Bemerkung, dass einige der religiösen Gedichte Montgomeries schon im Bannatyne MS. vorkommen. Doch ist der Einwand, den sich Cranstoun selbst macht, haltlos, da ja im eigentlichen Texte des Bannatyne MS. (1568) nur drei der unbedeutendsten Gedichte Montgomeries enthalten sind, während die religiösen Dichtungen, welche Cranstoun im Auge hat: „Ane godlie Ballat“ und Psalm I und XXIII später, wir können nur sagen: vor 1608, dem Todesjahr Bannatynes, eingetragen wurden. Es hindert uns also nichts, die religiöse Dichtung Montgomeries in seine letzten Lebensjahre zu versetzen. Höchstens für die religiösen Sonette 1—3 und 6 dürfen wir vielleicht eine frühere Entstehung annehmen, als für die eigentlichen Devotional Poems. Denn die erwähnten Sonette zeigen noch nicht jenen wirklich tief religiösen Ton, jene Abwendung von der Welt und ihrem Getriebe und jene aufrichtige Zerknirschung, welche den DP eigen sind. Vielmehr rechnet er sich in S 3 und 6 zu den Auserlesenen, Guten und ruft die Strafe des Herrn auf die Bösen herab, ganz im Gegensatz zu den DP, wo er sich stets unter die sündigen Weltkinder einschließt. S 1 und 2 haben auch mit dem Ausdruck wirklicher Frömmigkeit wenig gemein. Das erstere ist eine stark rhetorisch gefärbte Anrufung Gottes, das zweite eine in prunkvoller, schwülstiger Sprache abgefasste Variation des alten Themas: Preis Gottes aus der Natur.

Umso aufrichtiger sind anscheinend die DP gemeint, 7 an der Zahl, wenn wir von den zwei Übersetzungen und

dem 4-zeiligen Fragmente DP 10 absehen. In Ausdruck und Themen sind sie zwar ebensowenig originell wie die meisten der bisher betrachteten lyrischen Gedichte Montgomeries und es wäre ein leichtes, ihre Themen und diejenigen der religiösen Lyrik des Bannatyne MS. mit demselben Resultate zu vergleichen, welches sich bei der Betrachtung der Liebeslyrik Montgomeries für dessen Originalität ergab. Aber die DP sind gewiss der Ausfluss eines von der Welt nach mannigfachen bittern Erfahrungen sich abwendenden Gemüths, das es mit seiner Bekehrung ehrlich meint, und daher ernster zu nehmen als die meisten seiner Liebesgedichte.

Hie und da freilich regt sich noch die alte Eitelkeit und das Selbstgefühl Montgomeries, so in seinem sonst von wahrer Frömmigkeit erfüllten DP 4, v. 47.

Natürlich bewegt sich der Dichter in den DP vielfach in Ausdrücken der Heiligen Schrift und schaltet nach alter Gewohnheit zahlreiche Sprichwörter ein.

In einigen geistlichen Gedichten huldigt Montgomerie einem seltsamen und der Würde der geistlichen Poesie wenig angemessenen Verfahren, welches zu seiner Zeit sehr beliebt war und von Shakespeare verspottet wurde (vgl. Irving, History of Scotish Poetry, p. 388): er legt seine frommen Dichtungen Melodien unter, welche, ursprünglich zu sehr weltlichen Liedern componiert, durch diese eine weite Verbreitung erhalten hatten. Hiemit ahmt er die „Godly and Spirituall Songs“ der Brüder Wedderburn nach, in welchen ja auch eines seiner eigenen Gedichte ins Fromme übersetzt worden war (MP 41).

Hoffmann macht aufmerksam (p. 46, vgl. Beiblatt 168), dass Montgomerie sein DP 7 zur Melodie von „Corydon's Farewell“ dichtet, was schon Dauney (Ancient Scotish Melodies, 1838, p. 29) anmerkt. Dieser weist ferner darauf hin, dass in dem auch von Laing erwähnten musikalischen MS. von 1639 (Advocates' Library) „Corydon's Farewell“ mit derselben Melodie steht, welcher im Aberdeen-Cantus DP 7 unterlegt wird, was Hoffmanns Annahme zur Gewissheit macht. Ähnlich hat Montgomerie sein DP 2 auf die Melodie von MP 22 gedichtet (Hoffmann, p. 47) und seine Psalmenübersetzung MM dem „new pleasant tune“ des

MP 15 angepasst. Auch DP 8 sieht ganz wie eine solche Travestie aus.

Die starken lehrhaften Elemente der DP leiten uns hinüber zu einigen rein didaktischen Gedichten. In MP 1 behandelt der Dichter ausführlich das Thema, das er so oft in die Sentenz „Tak tyme in tyme“ zusammenfasst; in MP 2 führt er den Gegensatz zwischen dem Hofleben und den Forderungen des Gewissens aus, wohl unter dem frischen Eindruck seines Sturzes, was aus dem bittern Ton des Gedichtes hervorzugehen scheint.

Recht ergötzlich sind die Lehren, welche er jungen Mädchen in MP 42 ertheilt: Sie sollen es lernen, durch scheinbares Widerstreben das Verlangen ihrer Werber noch anzufeuern.

An diese didaktischen Gedichte schließen wir am besten die zwei Fabeln an, die uns bei Montgomerie begegnen. In S 28 wird die alte Fabel von dem Esel, der seinen Herrn liebkosen will, wie er es von dem Schoßhund gesehen hat, reizend erzählt. Montgomerie bezieht die Fabel geschickt auf sein Verhältnis zum König: Wie der Esel für seine gut gemeinten Liebkosungen Schläge erhält, so nimmt man es dem Dichter von gewisser Seite übel, wenn er seinem königlichen Herrn auf seine Weise seine Zuneigung zu beweisen sucht.

Die zweite Fabel (MP 18) hat jedenfalls auch persönliche Beziehungen, die uns jedoch nicht deutlich werden. Der edle Falke, welcher ein Weihenweibchen zu sich erhebt, das ihn trotz aller Annehmlichkeiten, die er ihm bietet, bald wieder untreu wird, soll wohl das Bild eines Hofmannes, vielleicht Montgomeries selbst sein, der ein Mädchen geringen Standes zu sich erhob und von ihm betrogen wurde.

Epische Elemente finden wir in MP 17, wo die bekannte Geschichte der Metamorphosen: Phoebus und Daphne, gewandt erzählt wird, freilich nur, um eine spröde Dame zu bewegen, im Hinblick auf das Schicksal der Daphne nicht so unbarmherzig gegen den Dichter zu sein, wie diese gegen Apollo.

Interessanter sind die zwei Stücke, welche dramatische Elemente in sich schließen und darin etwa mit Dunbars

„The Droichis Part of the Play“ zu vergleichen sind. Es sind die beiden pageants „The Navigatioun“ und „A Cartell of the Thre Ventrous Knichts“ (MP 48 und 49), zwei für Hoffestlichkeiten gedichtete und den Führern von Maskengruppen in den Mund gelegte Reden, welche den Zweck haben, die Masken dem König vorzustellen. Dabei wird natürlich mit Schmeicheleien für den Herrscher nicht gespart. So gleich im Anfang des wahrscheinlich zur Feier des Einzuges Jakobs in Edinburgh 1579 gedichteten pageants „The Navigatioun“ und in demselben Gedichte v. 77 ff.

Im übrigen ist die Erfindung dieses Gedichtes gerade nicht besonders reich und glücklich zu nennen. Der Dichter, welcher als Deutscher erscheint, gibt vor, in Constantinopel einen Türken, einen Mauren und einen Egypter getroffen zu haben, die auf dem Wege nach Schottland gewesen seien, um dem jungen König ihre Huldigungen darzubringen. Diese Leute hätte er als Dolmetsch an den Hof Jakobs geleitet. Er beschreibt nun die ganze Reise und die meist recht gewöhnlichen Vorkommnisse aufs genaueste und bringt massenhafte geographische und geschichtliche Details an. So eine ausführliche Geschichte von Constantinopel, dessen Lage auch genau bestimmt wird. Zur Zeit der Abfassung des Gedichtes kannte der Dichter wohl nur diejenigen der hier erwähnten Örtlichkeiten, welche Schottland nahe lagen, denn vor seiner großen Reise auf den Continent hören wir von keiner längeren Abwesenheit von Schottland. Das Gedicht ist also nicht viel mehr als eine Häufung von irgendwo aufgelesenen geographischen und historischen Notizen, was auch den recht trockenen und lehrhaften Ton erklärt, der in demselben vorherrscht.

In ähnlichen Vorstellungen bewegt sich „A Cartell of the Thre Ventrous Knichts“. (MP 49.)

Drei Ritter sind aus weiter Ferne hergekommen, um am Hofe Jakobs VI. mit dessen Helden in ritterlichen Spielen sich zu messen. Auch sie beginnen wenigstens eine Aufzählung der durchmessenen Länder und Meere sowie der bestandenen Abenteuer (v. 9 ff.), brechen dieselbe aber kurz ab (v. 14).

Die Fiction, dass Bewohner ferner Länder nach Schott-

land kämen, um ihre Huldigung darzubringen, scheint beliebt geblieben zu sein. So findet sich in des oben genannten Burel Schilderung des Einzuges der Königin Anna (1590) folgende Stelle (Watson II 9):

„Thir are the Moirs of quhom I mene
Quha dois inhabit in the ynds:
Leving thair land and dwelling place,
For to do honour to hir Grace."

Und bei den Festlichkeiten zur Feier der Taufe Prinz Heinrichs (1594) wurde ein Maskenzug aufgeführt, in dem „drei Christen, drei Türken und drei Amazonen" auftraten. (Hazlitt, Handbook 263.)

Auffallend und für die Gedankenarmut, welche in den Minor Poems herrscht, bezeichnend ist es, dass gewisse Gedanken oft in denselben wiederkehren, manchmal sogar mit denselben Worten ausgedrückt; z. B. MP 40, 36, welche Zeile in MP 32 als Refrain verwendet wird. — MP 21, 42—43 vgl. C 999—1000 — MP 11, 47 vgl. MP 35, 61 — MP 4, 45 vgl. MP 10, 12 — C 463 vgl. MP 24, 71; 32, 55 — S 22, 11 vgl. S 8, 7; MP 53, 9; F 44 — C 1249 vgl. S 36, 8; MP 13, 11. — Unzähligemale kommt der Gemeinplatz vor: „Tak tyme in tyme" MP 1, 1, 8, 16; MP 3, 64; 32, 41; 37, 8 etc. (Vgl. Skelton, ed. Dyce I 137, v. 5.)

D. The Mindes Melodie.

Über die Veranlassung zu dieser Psalmenübersetzung und über deren interessante Sprachgestalt wurde schon gehandelt. (Vgl. oben, p. 62 ff.) Im übrigen gibt die ziemlich genaue und recht gewandte Bearbeitung kaum zu einer Bemerkung Anlass.

Capitel 5.

Die alliterierende Langzeile bei Montgomerie.

§ 1. Montgomerie war jedenfalls einer der größten Verskünstler seiner Zeit und steht namentlich unter den schottischen Dichtern des ausgehenden XVI. Jahrhunderts ganz unerreicht da. Dieser hervorragenden Seite seiner Begabung ist Hoffmann in dem öfter erwähnten Aufsatz gerecht geworden, wenn er die große Mannigfaltigkeit der von Montgomerie benützten oder von ihm neu erfundenen Strophenformen einer eingehenden Betrachtung unterzieht und dem Dichter den ihm gebürenden hervorragenden Platz in der Geschichte der englischen Sonettendichtung anweist.

Aber man muss Montgomerie noch ein anderes, nicht geringer wiegendes Verdienst einräumen als einem der letzten, wenn nicht als dem letzten Pfleger des altnationalen alliterierenden Verses. Derselbe wurde freilich auch später noch verwendet, ja er lebt jetzt noch fort (vgl. Schipper, Grundriss der englischen Metrik, 107 ff.), aber er hat sich von der Grundgestalt weit entfernt und ist mehr oder weniger zu einem jambisch-anapästischen (oder trochäisch-dactylischen) Vers geworden. Montgomeries Langzeilen als solche jambisch-anapästische zu bezeichnen, wie es Hoffmann thut [p. 36, 37, 39, 44], geht gewiss nicht an[1]); man denke nur an die vorkommenden C-Verse, welche allein schon eine solche Bezeichnung ausschließen.

§ 2. Montgomerie hat bereits — zum Theil ohne dass sein Name genannt worden wäre — eine Rolle in der Erforschung des alliterierenden Verses gespielt. Die von König Jakob in der „Reulis“ aus Montgomeries Flyting angeführten

[1]) Nur bei MP 41 trifft seine Bemerkung zu. (Vgl. unten, § 20.)

Verse und die auf dieselben bezüglichen Erläuterungen des Königs wurden zuerst von Schipper (Engl. Stud. V 490, Metrik II 71, 223 f.), dann von Luick (Anglia XII 444) angezogen. Mit Montgomeries Namen bezeichnet erscheinen die Verse in Schippers Grundriss der englischen Metrik, p. 79 f., 323.

§ 3. In alliterierenden Rhythmen bewegen sich bei Montgomerie folgende Gedichte: MP 41, MP 54; F 1—20; 69—124; 261—520. Immer sind die alliterierenden Verse beziehungsweise Halbverse durch Endreim zu Strophen gebunden.

In MP 41 liegt eine erweiterte Schweifreimstrophe mit Refrain vor: a a a b c c c B.

MP 54[1]) und der Abschnitt v. 261—520 des Flyting (im folgenden mit F VI bezeichnet) sind in der alten 13-zeiligen Strophe a b a b a b a b c d d d c geschrieben. Über diese beliebte Form und das Material, aus welchem sie vor Montgomerie gebaut wurde, ist zu vergleichen: Metrik I 393 ff.; 219 ff.; Grundriss der Metrik 97, 91 ff.; Luick in Pauls Grundriss II, p. 1015; Köster in seiner Ausgabe von Huchowns Susanna (Q F 76, p. 15 ff.); Anglia 1896, p. 216. Bei Montgomerie sind die v. 1—9 alliterierende Langzeilen; v. 10—12 zeigen abweichend von fast allen andern Gedichten in dieser Strophe gleichtaktigen Gang (vgl. unten, § 19); v. 13 ist ein zweihebiger Halbvers.

In F 1—20 (im folgenden mit F I bezeichnet) sind alliterierende Langzeilen durch Cäsurreime in die seltene Form des Triolets aufgelöst: a b a a a b a b. In den v. 13 bis 16 wird dieses Reimschema durch Binnenreim innerhalb der Halbverse zu a a b a a a a a a b a a b. Gekennzeichnet ist das Triolet durch die Wiederholung des ersten und zweiten Verses als siebenter und achter und des ersten allein als vierter. (Vgl. Metrik I 382, II 924 f.)

Dem Abschnitt F 69—124 (als F III bezeichnet) liegt die wohlbekannte 8-zeilige Strophe a b a b b c b c zugrunde. Durch Reime, welche vor der Cäsur der Verse 2—8 eintreten, werden aber die Langzeilen in Halbverse aufgelöst, welche das Reimschema bilden: x a a b b a a b b b b c c b b c.

[1]) Ich habe dieses Gedicht, da es mir zum Theil unverständlich ist, in die folgende Untersuchung nicht einbezogen.

Im Hinblick auf das Auftreten von Cäsurreimen in den Abschnitten F I und III könnten in der folgenden Untersuchung über den Rhythmus der Alliterationsverse Montgomeries die beiden genannten Abschnitte auch gesondert von F VI besprochen werden. Da jedoch die Alliteration deutlich je zwei Kurzzeilen zu einer Langzeile zusammenhält, anderseits im Abschnitt III der Binnenreim nicht ganz regelmäßig und correct auftritt, habe ich es vorgezogen, die Theile I, III und VI zusammen zu besprechen und auch in F I und III von Langzeilen, ersten und zweiten Halbversen zu sprechen. Auf diese Weise wird es auch möglich sein, die Unterschiede, welche sich zwischen den vom Reime beeinflussten ersten Halbzeilen in I und III und den dieser Einwirkung nicht ausgesetzten des Abschnittes VI ergeben, besser zu verdeutlichen.

§ 4. Leider müssen wir unsere Untersuchung auf einen wenig zuverlässigen Text aufbauen. Indes lehrt eine Vergleichung der v. 274—286, wie sie der Druck von 1629 überliefert mit der Gestalt, in welcher dieselben in König Jakobs „Reulis“ erscheinen, dass keine allzugroßen Abweichungen zwischen den beiden Überlieferungen und daher wohl auch zwischen dem oben (p. 40) genannten MS. und den Drucken stattfindet; denn König Jakob dürfte wohl nach diesem MS. citieren, das in seinem Besitz war.

§ 5. Die Feststellung des Rhythmus bietet keine wesentlichen Schwierigkeiten. Wo über die Scansion eines Halbverses Zweifel sich erheben könnten, habe ich meine Auffassung in den Noten begründet. Nur über die Geltung von — es, — is (Pluralendung des Subst. und Personalendung des Praes.) und — it, — ed (Part. Pfi und sw. Praet.) möge hier schon Folgendes bemerkt werden.

Seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts stand es bekanntlich völlig im Belieben des Dichters, diesen Endungen Silbenwert[1]) zu verleihen oder nicht (Murray, p. 156) und Montgomerie macht auch von dieser Freiheit Gebrauch, wobei die Fälle mit stummer Endung allerdings bedeutend überwiegen, wie sie ja auch der Aussprache der Prosa

[1]) Die Fälle des Stammausganges auf dentale Tenuis oder Media natürlich ausgenommen, obwohl wir MP 24, 11 die bemerkenswerte Schreibung und Scansion blindt finden.

entsprechen. Ohne einer in Aussicht gestellten Untersuchung Hoffmanns über Silbenmessung und Wortbetonung bei Montgomerie vorzugreifen, seien hier nur folgende Fälle aus den gleichtaktig verlaufenden Versen 10—12 der 13-zeiligen Strophen von F VI beispielsweise angeführt. Wir finden also in den sicher viertaktigen Versen der cauda von F VI:

— is, — es mit Silbenwert: v. 440.

— is, — es ohne Silbenwert: v. 298, 324, 335, 336, 337, 400, 439, 441, 492, 504, 505, 506, 517.

— it, — ed mit Silbenwert: v. 350, 452.

— it, — ed ohne Silbenwert: v. 454, 466, 324 (opprest: rest.)

Zahlreiche Verse der cauda schließen auf subst. im Plural. Hier wird gleichfalls Verstummen der Endung — is, — es anzunehmen sein, da kein einziger sicherer Fall von klingendem Ausgang in den v. 10—12 bei Montgomerie vorliegt. Polwart, der diese Verse aber dreitaktig baut, hat klingenden Ausgang v. 636 ff., vielleicht auch 584 ff.

Die Alliterationsverse sprechen insofern für das vorwiegende Verstummen der fraglichen Endungen, als eine Berücksichtigung derselben bei der Scansion sehr oft weitläufige Auftakte und Senkungen ergäbe.

Diesen Verhältnissen entsprechend habe ich dort, wo nichts für eine Scansion mit lautendem — es oder — ed sprach, Verstummen dieser Endungen angenommen.

Silbenwert habe ich der Endung — it beigemessen, wo ein Part. Pfi. auf ein verb. + pron. pers. it reimt: F 262 f., 456 f., 496 f., 77 f. Man könnte im Gegensatz zu meiner Auffassung auf F 250 verweisen, wo — it apocopiert und das t dem r assimiliert wird: ford (= for it) : cord : Lord; auf dieses f o r d könnte dann ein Part. Pfi. mit stummer Endung reimen, etwa abhorde oder smored. (Vgl. F 645, 647.) Aber die genannte Apokopierung scheint nur nach nasalis oder liquida üblich zu sein. (Vgl. C 182, 768—770, 1022, 1064.)

Zweifel könnte auch der Fall erwecken, wenn, wie sehr häufig, in der Consonanten-Verbindung ct + der Endung is oder it das t in ct verstummt. (Vgl. Murray, p. 128.) Reime wie MP 43: actis : maks, v. 5—6; contracts : maks, v. 23—24, wo durch v. 35—36 Einsilbigkeit des maks (: wax)

bewiesen wird oder C 983 contrakis : makis, wo in den v. 3 und 6 stumpfer Ausgang Regel ist, ermächtigen uns auch hier stumme Endung anzunehmen. F 86, 88, 89, 91 dagegen werden wir wegen des Cäsurreims plucked : cuckied der Participendung Silbenwert zuschreiben.

§ 6. Im übrigen finden sich die Freiheiten, welche Montgomerie sich gestattet, in fast allen mittelenglischen alliterierenden Gedichten.

Die Vorsilben romanischer Wörter nehmen an der Alliteration theil: v. 109, 513, vielleicht auch v. 124 (expell). Gelegentlich tragen auch die germanischen Vorsilben Stäbe, wo nur an eine schmückende Anwendung der Alliteration gedacht werden kann: v. 487. — Schwankend wird die Vorsilbe wan — gebraucht:

v. 85 ȝet, wan**sh**apen **sh**it, thou **sh**up sike a sunȝie.
v. 90 **F**oule **fl**irdome wan**f**ucked.
v. 327 **Th**reed-bare bee their **th**rift as **th**ou art wan-**th**reivin.

Dagegen:

v. 268 ȝet **w**anshapen **w**oubet, of the **w**eirds invyit.
v. 438 Let no **v**ice in this **w**arld in this **w**anthrift be **w**anted.

In der Verbindung adj. + subst. trägt, wie es auch im me. Regel ist, das erstere die Alliteration:

Syne **h**id them in an **h**ow, **st**arke theefe when thow **st**aw them v. 74;
With **w**arwolfes and **w**ild cats thy **w**eird bee to **w**ander v. 360;
Where **s**evin ȝeir it **s**at baith **s**inged and **s**airie v. 474.

Vgl. noch v. 393, 407, 471, 501.

Ein Verstoß gegen den Satzton liegt vor in v. 79, wo c o r einen Stab trägt, während sonst die Betonung immer cor múndum ist: DP 4, 71; Polwart, Flyting 222; Dunbar, Flyting 393.

Durch Verwendung von nebentonigen Silben als Reimsilben kommen die sogenannten accentuiert-unaccentuierten Reime zustande: v. 19, 96, 104, 107, 265 etc. etc.

§ 7. Was die Stellung der Stäbe betrifft, so ist die alte Regel in einer Reihe von Versen bewahrt, welche nach der Formel **a a a x** alliterieren; z. B.:

In the hinder end of harvest, on Alhallow even v. 274;
Till a water they went, be a wood side v. 405;
With mudȝons and murgeons and moving the braine v. 495;
To concurre in the cause they were come sa far v. 516.

Weit häufiger sind natürlich Verse mit den namentlich seit Älfric bekannten Freiheiten in der Anwendung der Alliteration (vgl. Metrik I 60 ff.; 195 ff.).

1. Doppelte Alliteration:

a) in paralleler Stellung a a b b:

Some sadleand a shoe aip all graithed into green v. 278;
Ga sey thy science; doe, droigh, what thou dow v. 70;
Thy trumperie was tryed; thy falset they fand v. 78;

b) gekreuzte Alliteration a b a b:

Ouergane all with angleberries, as thou growes ald v. 306.

2. Die zweite Hebung des zweiten Halbverses trägt die Alliteration (a a x a):

This proverb, foule pelt, to thee is applyit v. 266;
And false bee thy fingers, bot loath to confesse v. 355;
False strydand stickdirt, I's gar thee stinke v. 117.

3. Zwei Stabreime im zweiten, einer im ersten Halbverse (x a a a):

Except thou goe leir to licke at the lowder v. 98;
How durst thou mint with thy master to mell v. 118.

4. Einer der Halbverse ohne Alliteration:

Be the poles and the planets and the signes all twell v. 421;
Could thou not ware inke, thy tratling to tell v. 120;
To drink of that well that poisonde thy pen v. 122.

5. Reimhäufung, wie oft bei Dunbar in „The twa mariyit women":

a) derselbe Stabreim geht durch mehrere Verse hindurch:

The cogh and the connogh, the collicke and the cald
The cords and the cout-euill, the claisps and the cleiks v. 300—301.
The frencie, the fluxes, the fyke and the felt,

The **f**eavers, the **f**earcie, with the spein3ie **f**lees v. 313 bis 314.

Ähnlich noch F 408—409, 435—436, 487—488, 512—513.

b) Sehr häufig kommen vier und mehr Stabreime in der Langzeile vor, wie schon im Morte Arthur und bei Dunbar.

Namentlich werden alle vier Hebungen der Langzeile gern mit Stäben versehen:

Be the **h**ight of the **h**eavens and be the **h**ownesse of **h**ell v. 417;
All **c**ountries where thou **c**omes ac**c**use thee of **c**rimes v. 354;
I's **f**ell thee like a **f**luike, **f**latlings on the **f**lure v. 111.

Doch auch Senkungen werden mit Stäben versehen:

Aye **r**aving and **r**aging in **r**ude **r**at**r**imes v. 356;
Syne **f**etcht **f**ood **f**or to **f**eid it, **f**oorth **f**ra the **Ph**arie v. 476;
False **f**ecklesse **f**oulmart, loe heere a de**f**yance v. 69.

Montgomerie befindet sich hier im Einklang mit der Weisung König Jakobs (Reulis Chap. III): „Let all 3our verse be Literall, sa far as may be, quhatsumeuer kynde they be of, bot speciallie Tumbling verse for flyting. Be Literall I meane, that the maist pairt of 3our lyne, sall rynne vpon a letter“ etc. (Vgl. Grundriss der Metrik p. 79 f.)

6. Die Alliteration fehlt gänzlich v. 92, 107, 108, 113, 116. Solche alliterationslose Verse kommen unter den Langzeilen von F VI nicht vor.

7. Bindung von alliterationslosen Versen (oder Halbversen) mit der folgenden oder vorangehenden Langzeile durch einen Stab, was schon bei Aelfric und in der Legende von der heil. Margaretha sich findet (Metrik I 200, 210) und im Morte Arthur sowie bei Dunbar häufig ist, kann ich aus Montgomeries Gedichten nicht ganz sicher belegen. In Betracht kämen etwa folgende Verse:

Now wha sould trow thee that's **p**ast baith the seils?
Proud, **p**oysond **p**ikthanke, **p**erverse and **p**erjured! v. 108 bis 109.

Da jedoch v. 108 eine Strophe schließt, scheint mir die Verkettung durch Alliteration doch nicht beabsichtigt zu sein. Ferner:

Fra **Lindesay** thou **tooke**; thourt Chaucers cuike,
Aye **lying** **like** a ruike, gif men wald not skar thee
v. 113—114.

To **drinke** of that well that poysonde thy pen
Where **deuils** in their **den** **dois** ȝammar and ȝell v. 122
bis 123.

In den beiden letzten Fällen stehen aber zwischen den des Stabreims ermangelnden Halbversen und den folgenden Langzeilen alliterierende Halbverse, was mir sonst nirgends begegnet ist.

Sicher ist dagegen, dass v. 13 der Strophen in F VI öfters mit dem vorausgehenden gleichtaktigen Vers durch die Alliteration verbunden ist; z. B.: v. 286, 299, 390, 429, 442, 494.

§ 8. Die Qualität der Alliteration ist bei Montgomerie meist noch nach den im XV. Jahrhundert giltigen Gesetzen geregelt. (Vgl. Metrik, p. 206 ff.)

1. Vocalische Reime kommen vor:

And **aye** as thou **auld** growes, swa **eikand** bee thy
anger v. 334.

All **ill** bee thou **usand** and **aye** in **excesse** v. 357.

2. Alliteration des spiritus asper mit dem spiritus lenis scheint vorzuliegen v. 419:

Be the **hornes**, the **handstaff** and the king's **ell**.

3. Einfache Consonanz alliteriert häufig mit Doppelconsonanz:

Foule **flirdome** wan**fucked** v. 90.

ȝee **greine** for to **gaipe** upon the **gray** meir v. 94.

Still **plagude** with **pouertie**, thy **pride** to op**presse** v. 359.

k : **kn**:

Many ȝeald ȝow hast thou **cald** over a **know** v. 73.
(Vgl. auch MP 3, 24.)

k (c) : qu (quh):

Thou flait with **a** **countrey**, the **quhilk** was the **kings**
v. 263.

That **cammosed** **cocatrice** they **quite** with them **carie**
v. 472.

s : sh:

Some **sadleand** a **shoe** aip v. 278.

Fra the **sisters** had **seene** the **shape** of that **shit** v. 365.

4. v alliteriert mit w, eine Freiheit, welche besonders, aber nicht ausschließlich, den schottischen Denkmälern eigen ist. (Vgl. Trautmann, Anglia I 140; Metrik I 208.)

Be **v**ertue of thir **w**ords v. 410.

Let no **v**ice in this **w**arld v. 438.

5. Alliteration von ch : k (c), welche im XIV—XV. Jahrhundert noch nicht galt (vgl. Metrik I 208) ist bei Montgomerie ganz gebräuchlich:

Come **k**isse where I **c**uckied and **ch**ange mee that cunȝie v. 87.

The **k**inkhost, the **ch**arbuckle and the wormes in the **ch**eiks v. 307.

With **ch**armes from **C**aitness and **Ch**anrie of Rosse v. 384.

Thourt **Ch**aucer's **c**uike v. 113.

6. g alliteriert mit k (c) v. 104:

Now **G**od sall be **c**rowes, wherefra **c**ome ȝee.

Vielleicht auch v. 92: I **g**rant thou **c**onducted, wo wir nur durch die nicht ungewöhnliche Heranziehung der Vorsilbe zur Alliteration eine solche gewinnen können. (Vgl. oben, p. 140.)

7. Die merkwürdige Herbeiziehung des n aus dem unbestimmten Artikel zur n-Alliteration (vgl. Metrik I 209) ist bei Montgomerie auch zu belegen:

Halfe **an** elfe, halfe **ane** aipe, of **n**ature de**n**yit v. 262.

8. Auf ähnliche Weise erhielten wir F 489 durch Einführung der auf that one, that other zurückgehenden Formen the tone (the tane), the tother einen Vers mit guter Alliteration (vgl. Metrik I 209):

All **t**alking with their **t**ongues the **t**ane to the **t**other.[1])

[1]) So wäre auch v. 30 des MP 3 in Übereinstimmung mit der im Beiblatt 1894, p. 167 aufgestellten Regel zu bringen, dass in Versen mit jambischem oder trochäischem Gang, welche Alliteration zeigen, das letzte Wort einen Stab tragen soll:

Quhill **t**op over **t**ail goes honest men **at**ains.

Atains = at once wird denn auch dort, wo das t an der Alliteration theilnehmen soll, als ein Wort geschrieben (vgl. noch MP 25, 23), sonst aber getrennt at ains (MP 30, 22).

Auch alane gestattet die Heranziehung des l zur Alliteration:

And **l**et the **l**ave nou all a**l**ane MP 18, 23.

Hier wird dieses Verfahren durch die häufigen Formeln: all my lane (C 730), all thair lanis (C 678) nahegelegt.

§ 9. Die nachfolgende Untersuchung über die rhythmischen Verhältnisse in Montgomeries alliterierenden Langzeilen gebe ich als Supplement zu Luicks Aufsätzen in der Anglia, Bände XI und XII.[1]) Dort hat der Verfasser seine Untersuchung bis auf Denkmäler aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts herabgeführt und diese als vermuthlich die letzten echten Ausläufer der Stabreimdichtung bezeichnet. (Anglia XI 602, 613; XII 452.) Es ist nun von großem Interesse, in einem Denkmal des ausgehenden XVI. Jahrhunderts die Versformen wiederzufinden, welche seit dem XIV. Jahrhundert in der Alliterationspoesie galten.

§ 10. Im zweiten Halbvers der Langzeilen Montgomeries tritt der Typus A[1] stark hervor, der mehr als die Hälfte der in Betracht kommenden Verse beherrscht (136 von 256): × –́ × × –́. Nach diesem Schema lese ich folgende Halbverse: 1, 4, 6, 7, 14, 15, 70, 73, 75, 78, 80, 81, 82, 84, 91, 92, 93, 99, 101, 102, 103, 106, 108, 118, 120, 122, 123, 124. 282, 295, 347, 373, 399, 412, 451, 464, 490, 503. 281, 292, 301, 303, 305, 307, 344, 353, 355, 357, 359, 368, 370, 372, 379, 383, 407, 409, 420, 422, 424, 431, 435, 437, 444, 446, 448, 459, 461, 509, 513. 261, 263, 276, 278, 289, 291, 302, 304, 313, 317, 319, 326, 328, 330, 332, 345, 352, 354, 358, 365, 367, 369, 384, 404, 408, 417, 423, 430, 434, 436, 443, 449, 495, 497, 499, 508, 510, 512, 514.

Meist (in v. 9 jeder 13-zeiligen Strophe immer) erscheint diese Form mit einsilbiger Eingangssenkung. Zweisilbige ist nicht selten; z. B. v. 81, 84, 101, 124, 303, 307, 319, 423. Dreisilbige finde ich nur einmal, v. 417, wo der Druck von 1688 and auslässt.

Häufig steht A[1] mit erweiterter (dreisilbiger) Mittelsenkung: (×) × –́ × × × –́; v. 72, 95, 105, 110, 112. 318, 342, 346, 385, 463, 511. 293, 300, 315, 339, 371, 380, 432, 447, 501.

Selten ist verkürzte Mittelsenkung (vgl. Luick, § 24): × –́ × –́ 11, 113, 117. 425. 316, 450. 267, 445.

---

[1]) Ich habe daher auch die Bezeichnungen der Typen aus diesen Aufsätzen beibehalten, obwohl Luick im Grundriss einige änderte.

In weitem Abstand folgt, was die Häufigkeit betrifft, Typus A (×) –́ × × –́ ×, im ganzen 60 Fälle: 5, 8, 18, 69, 71, 76, 77, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 98, 100, 109, 114. 269, 308, 321, 360, 438, 477. 262, 264, 266, 327, 329, 331, 333, 470, 472, 476, 483, 485, 487, 489, 496, 498, 500, 502. 395, 456, 458, 460, 462, 469, 471, 473, 475, 482, 484, 488.

Ohne Auftakt, z. B. 5, 71, 109, 471. Mit zweisilbigem z. B. v. 76, 438, 477, 484.

Nur dreimal findet sich erweiterte Mittelsenkung: (×) –́ × × × –́ × : 74, 334, 486.

Für die Verkürzung von A (× –́ × –́ ×) haben wir vier sichere Fälle: 10, 19, 397, 474.

Gegen diese zwei Typen A und A[1] treten alle andern an Zahl weit zurück.

Es folgt zunächst C[1] mit 23 Fällen: × × –́ –́; v. 17, 20, 94, 121, 275, 277, 288, 290, 320, 381, 398, 405, 418, 457, 433. 280, 306, 341, 356, 378, 406, 410, 419.

Mit dreisilbiger Eingangssenkung: 94, 121, 398, 457.

Dann A[2] (–́ × × –́) mit 15 Fällen: 2, 9, 12. 386, 294 340, 366, 392, 396. 343, 382, 515. Dazu drei mit erweiterter, Mittelsenkung: –́ × × × –́: v. 90, 111, 279.

Ungefähr gleich stark ist BC[1] vertreten: × × –́ × –́ (13 Fälle[1]): 3, 13, 16, 83, 97, 115, 119. 516. 314, 394, 411. 274, 421. Dieser Typus wurde in me. Zeit eher gemieden (Luick § 38, 55); nur im nördlichen war er etwas häufiger, was das verhältnismäßig starke Hervortreten desselben bei Montgomerie erklären mag.

Vereinzelt treten die zwei letzten Typen auf: C mit 6 Fällen × × –́ –́ ×: 104, 107, 116. 265, 287, 393. Die Eingangssenkung ist 1—3-silbig.

Endlich mit drei sichern Fällen BC: × × –́ × –́ ×: v. 96, 268, 391.

§ 11. Es ist ein schöner Beweis der Lebensfähigkeit des altnationalen Metrums, wenn wir in einem so späten Denkmal alle Typen des me. Alliterationsverses wiederfinden und, was noch mehr ist, alle Verse Montgomeries auf diese Typen zurückführen können. Wenn wir die zweiten Halbverse des Antheils Montgomeries am Flyting mit der

[1]) Von Luick anfänglich als B bezeichnet. (Vgl. Anglia XI 615.)

Tabelle vergleichen, welche Luick p. 404 über die Verse des Troy-Book zusammenstellt, so ergibt sich nur in dem Zahlenverhältnis der Typen zueinander eine Verschiebung, welche in den Veränderungen der Sprache seit dem XIV. Jahrhundert vollauf begründet ist. Während nämlich im Troy-Book klingender Versschluss weitaus überwiegt, begründet das völlige Abwerfen des — e und das vorwiegende Verstummen des e in den Endungen — es, — ed die Vorherrschaft der Typen A^2 und A^1 vor A, der Form BC^1 vor BC und des Typus C^1 vor C. Gewiss hat zu dieser Gestaltung des Versausganges in den strophisch-alliterierenden Gedichten auch der Reim viel beigetragen, der ja im ne. überhaupt und bei Montgomerie im besondern vorwiegend einsilbig ist.

§ 12. Die zweiten Halbverse der drei zu berücksichtigenden Abschnitte des F konnten gemeinsam besprochen werden. Denn wie sich zwischen den Versen a_2 und b_2, beziehungsweise c_2 der 13-zeiligen Strophen keinerlei Unterschiede des Baues bemerkbar machten[1]), so finden wir auch in dem Zahlenverhältnis der Typen in den zweiten Halbversen der Theile I, III und VI große Übereinstimmung. Die Typen mit stumpfem Versschluss beherrschen 75% der Verse 261—520 und 68·4% der Abschnitte F I und III. Typus A^1 nimmt in F VI 55·6% aller zweiten Halbverse ein, in F I und III sind es 47·4%. Ähnliche Verhältnisse finden wir bei Typus A (22·2% : 26·3%) und bei A^2 (5·6% : 6·6%).

§ 13. Anders liegt die Sache in den ersten Halbversen. Hier werden wir zwischen den Abschnitten F I und F III einerseits, F VI anderseits zu scheiden haben. In dem Triolet F 1—20 reimen die ersten Halbzeilen untereinander und mit einer zweiten; in F III sind die ersten Halbverse durch Reim mit der zweiten Hälfte der vorhergehenden Langzeile gebunden (ausgenommen v. 69, 77, 85, 93, 101, 109, 117). Wir können also von vornherein jenen Einfluss des Reimes erwarten, den wir oben auf die zweiten Halbverse ausgeübt sahen.

[1]) Es hat natürlich nichts zu bedeuten, wenn z. B. in c_2 die Typen C^1, BC und C fehlen, denn es gibt ja nur 20 neunte Verse.

In der That bestätigt die folgende Tabelle, dass in den ersten Halbversen von F I und III ganz wie in den zweiten Halbzeilen die Typen mit stumpfem Ausgang in der Mehrzahl sind und dass auch in der Vertheilung der Typen auf die Halbverse nahezu dieselben Zahlenverhältnisse herrschen wie in den zweiten Halbzeilen derselben Abschnitte.

F I, III	A¹	A²	BC¹	C¹	A	BC	C
Erster Halbv.	38	4	3	2	21	—	1
Zweiter Halbv.	36	5	7	4	20	1	3

Auch bei näherem Vergleich ist es nicht möglich, einen wesentlichen Unterschied des Baues zwischen den ersten Halbversen der Theile I und III und den zweiten derselben Strophen zu entdecken. Die ersten Halbzeilen sind höchstens als noch etwas gedrängter gebaut zu bezeichnen. Dreisilbige Eingangssenkung fehlt in den ersten, wie sie in den zweiten Halbversen sehr selten ist (v. 94, 121, 116). Dreisilbige Mittelsenkung ist in den reimenden ersten Halbversen noch seltener — nur 3 Fälle bei Typus A¹ — als in den zweiten (7 Fälle).

§ 14. Die Typen vertheilen sich auf die ersten Halbverse der Abschnitte I und III wie folgt.[1])

Im Übergewicht sind auch hier die A-Typen.

A¹ ist mit 38 Fällen vertreten: v. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 71, 76, 78, 80, 83, 84, 91, 94, 96, 97, 98, 100, 103, 104, 106, 107, 113, 116, 119, 121, 122, 123, 124. Auch mit dreisilbiger Mittelsenkung: v. 74, 111, 114. Verkürzt: v. 112, 118.

Es folgt A mit 21 Fällen: 10, 17, 20, 75, 86, 87, 89, 90, 92, 99, 110, 115. Ohne Auftakt: 18, 19. Verkürzt: 9, 11, 12, 70, 88, 105, 108.

---

[1]) Hier wie in der obigen Tabelle sind die reimlosen Halbverse 69, 77, 85, 93, 101, 109, 117 nicht mitgerechnet.

Andere Typen treten vereinzelt auf. A[2] mit 4 Fällen: 1, 4, 79, 95. BC[1] dreimal: 81, 82, 120. Zweimal begegnet C[1]: 73, 102. C nur einmal: 72. Gänzlich fehlt der Typus BC.

§ 15. Wo der erste Halbvers vom Reim unbeeinflusst ist (F 261—520, 69, 77, 85, 93, 101, 109, 117), überwiegen wie im me. Alliterationsvers die klingenden Ausgänge:

A	BC	C	A[1]	C[1]	A[2]	BC[1]
96	11	3	73	1	1	2

Gerade das Verhalten der sieben nicht reimenden Halbverse des Abschnittes III ist sehr charakteristisch, denn mitten unter reimenden Halbzeilen machen sie sich von der Einwirkung des Endreimes frei und fünf von ihnen zeigen klingenden Schluss. Außerdem kommt der einzige Vers mit erweiterter Endsenkung in den Theilen I und III bezeichnenderweise in einem solchen nicht reimenden ersten Halbverse vor (v. 93), während die reimenden ersten Vershälften ebensowenig einen Fall von erweiterter Endsenkung aufweisen wie die zweiten Vershälften.

Wir können also auch in einem so späten Denkmal noch das Streben nach klingendem Versschluss erkennen, welches nur durch den Endreim und sprachliche Veränderungen zurückgedrängt werden konnte. Dass eine solche Tendenz, den Ausgang des Verses klingend zu gestalten, vorlag, hat Luick an mehreren Stellen seines Aufsatzes hervorgehoben und noch bei Dunbar nachweisen können. (Vgl. Anglia XI, p. 602.)

§ 16. Wenden wir uns nun zu einer Besprechung der in den ersten Halbversen von F VI und in den diesen gleichstehenden ersten Halbzeilen der Verse 69, 77, 85, 93, 101, 109, 117 auftretenden Typen.

Das Übergewicht hat A mit 96 Fällen. In regelmäßiger Gestalt mit 2—3-silbiger Eingangssenkung erscheint der Typus in folgenden Versen: 261, 263, 274, 278, 287, 289, 291, 300, 302, 304, 313, 315, 317, 319, 328, 332, 341, 345, 356, 391, 404, 406, 417, 421, 432, 434, 447, 458, 460, 469, 471, 488, 495, 497, 499, 501. 268, 292, 303, 314, 316, 318,

331, 333, 340, 355, 357, 372, 379, 392, 420, 433, 437, 444, 450, 457, 463, 476, 485, 496, 498, 500, 513, 515. 321, 334, 360, 490, 503.

Verkürzung von A ist in folgenden Fällen zu belegen: v. 384, 509 (69, 101, 109, 117). Hiezu kommen einige Fälle, wo Verkürzung der Mittelsenkung und Erweiterung der Endsenkung denselben Halbvers treffen. (S. unten.)

Von erweiterter (3—4-silbiger) Mittelsenkung begegnen 10 Fälle, von denen v. 288 zugleich 3-silbige Eingangssenkung zeigt: 276, 279, 288, 290, 320, 342, 347, 378, 393, 462. Häufig treten hiebei starke Nebentöne auf; z. B. v. 378: × × –́ –̀ × × × –́ × ; v. 462: × –́ × × –̀ × –́ ×.

Charakteristisch für den ersten Halbvers sind die Erweiterungen der Endsenkung, welche besonders bei dem Typus A beliebt sind; von 15 Fällen entfallen 10 auf A, immer mit deutlich ausgeprägtem Nebenton.

Die einfachste Erweiterung besteht in der Hinzufügung einer Senkung, welche den Nebenton trägt: × –́ × × –́ × –̀ v. 343, 386. Diese Form ist schon im Troy-Book belegt (Luick p. 421, 427) und auch bei Langley die geläufigste (ebd. p. 436).

Wenn eine Senkung an den normalen Typus tritt, kann auch die ursprünglich letzte den Nebenton erhalten: × –́ × × –́ –̀ × v. 301, 307 (Luick, p. 422; 437, 9).

Treten zwei Senkungen hinzu, so trifft der Nebenton die erste derselben: × –́ × × –́ × –̀ × v. 305, 306.[1]) Auch diese Gestalt der Erweiterung ist schon früher zu belegen; vgl. Luick 421, 436.

Erweiterungen treten auch an Verse mit verkürzter Mittelsenkung:

a) Erweiterung um eine Senkung, welche den Nebenton trägt: × –́ × –́ × –̀ v. 359, 398, 472, 482. (Vgl. Luick, p. 423.)

b) Erweiterung um zwei Senkungen. Der Nebenton trifft die zweite derselben: × –́ × –́ × × –̀ v. 329. (Vgl. Luick, p. 423, v. 313; p. 436, 7; 561; 606.)

Der Typus A^1 bleibt hinter dem eben besprochenen an Häufigkeit nur wenig zurück (73 Fälle): (77), 267, 326,

[1]) Alliteration a b a b.

330, 352, 358, 365, 367, 371, 380, 395, 397, 408, 423, 430, 436, 445, 456, 473, 484, 486, 510, 514. 262, 264, 266, 275, 277, 346, 366, 370, 381, 382, 385, 394, 396, 405, 409, 418, 435, 446, 459, 461, 470, 487, 502. 269, 282, 295, 308, 373, 425, 438, 451, 477, 516.

Dreisilbige Eingangssenkung ist nicht selten: 367, 380, 408, 473, 514 etc.

Verkürzte Mittelsenkung kommt bei diesem Typus in den ersten Halbversen von F VI nicht vor.

Dagegen ist die Mittelsenkung häufig erweitert, wobei auch starke Auftakte und Nebentöne auftreten: v. 339, 354, 410, 512. 344, 353, 368, 383, 422, 431, 448, 474, 489, 399. Einmal finden wir sogar fünfsilbige Mittelsenkung (v. 280), zweimal ist sie viersilbig (v. 293, 475), meist aber nur dreisilbig.

Gut entwickelt ist noch der Typus BC mit zusammen 11 Fällen: 369, 419, 443, 508. 294, 424, 511. Er erscheint auch erweitert um eine Endsenkung:

a) Die ursprünglich letzte Senkung trägt den Nebenton (×) × × –́ × –́ –̀ ×: v. 281, 407, 483. (Vgl. Luick, p. 423, 437.)

b) Die hinzugetretene Senkung trägt den Nebenton × × –́ × –́ × –̀: v. 93. (Luick, p. 436, 5—6.)

Alle andern Typen kommen nur sporadisch vor. So ist C mit nur drei Halbzeilen vertreten: vv. 412, 449 mit dreisilbiger Eingangssenkung und v. 411 mit erweiterter Endsenkung: × × × –́ –́ × –̀. (Vgl. Luick, p. 437.)

In zwei Halbversen liegt BC^1 vor: v. 85, 464. Je einmal belegt sind die Typen C^1 und A^2; der erstere mit dreisilbiger Eingangssenkung v. 265, der letztere mit dreisilbiger Mittelsenkung v. 327.

Das Verhältnis der Typen im ersten Halbvers zueinander erinnert an Dunbars erste Halbzeilen in „The twa marryit wemen.“ Auch dort ist A auf Kosten aller anderen Versformen vorwiegend entwickelt.

§ 17. Schon Luick (Anglia XII 451 f.) hat bemerkt, dass an der in König Jakobs „Reulis“ enthaltenen Strophe aus Montgomeries Flyting die Unterschiede zwischen erstem und zweitem Halbvers noch deutlich zu erkennen sind. Das gilt auch von den übrigen Strophen des betreffenden Abschnittes (v. 261—520).

Wie im me. Alliterationsvers ist auch in Montgomeries F VI dreisilbige Eingangssenkung im ersten Halbvers häufig (19 Fälle). Im zweiten findet sich beim Typus A[1] ein Fall, der aber wahrscheinlich zu beseitigen ist (v. 417; vgl. oben, § 10). Außerdem nur noch 3 Fälle (393, 398, 457). Erweiterte Mittelsenkung ist gleichfalls im ersten Halbvers häufiger, obwohl hier das Übergewicht kein so bedeutendes ist: 28 Fälle im ersten, 18 im zweiten Halbvers. Nur im ersten Halbvers kommen Typen mit erweiterter Endsenkung vor. Die verkürzten Formen treten dagegen hauptsächlich im zweiten Halbvers auf; in den ersten Halbzeilen von F VI finden wir nur zwei Fälle des verkürzten Typus A, in den zweiten desselben Abschnittes fünf verkürzte Typen A[1] und zwei verkürzte Halbverse der Form A.

§ 18. Der Halbvers, welcher die letzte Zeile jeder Strophe bildet, ist gewöhnlich nach dem Typus A oder dessen Abarten A[1] und A[2] gebaut (17 Fälle gegen drei nach andern Typen gebaute).

A[1] überwiegt mit neun Versen: 286, 299, 377, 403, 416, 429, 468 (lies: ofter nor anes). Dieselbe Form mit erweiterter Mittelsenkung: v. 455, 520.

Dann folgt A mit zusammen sieben Fällen; in regelmäßiger Gestalt: 273, 312, 364, 442; mit Erweiterung in der Mittelsenkung: 338, 481; verkürzt: 325.

A[2] begegnet nur einmal, u. zw. mit erweiterter Mittelsenkung: 390. Sonst kommen nur noch vor die Typen BC[1] (v. 351, 507) und C[1] (494).

Es fehlen also die Formen BC und C, welche schon in den zweiten und in den gereimten ersten Halbversen sehr zurücktraten. Stumpfer Ausgang ist in den dreizehnten Versen vorherrschend, erweiterte Endsenkung kommt nicht vor, die Auftakte sind von geringer Ausdehnung. Durch diese Merkmale sind wir auch hier noch in der Lage, die dreizehnten Zeilen als zweite Halbverse zu erklären. (Vgl. Anglia XII, p. 437 f.)

§ 19. Die Verse 10—12 jeder Strophe zeigen zum Unterschied von den übrigen gleichtaktigen Gang. Luick hat (Anglia XII 442 ff.) in verschiedenen alliterierenden Denkmälern Partien von gleichtaktigen Versen nachgewiesen und auch auf König Jakobs Auffassung der Zeilen

10—12 in der von ihm als „Tumbling-verse" bezeichneten 13-zeiligen Strophe des F VI aufmerksam gemacht.[1]) In den „Reulis and Cautelis" (Chap. III, Arber's Reprint p. 63 f.) heißt es nämlich: „ȝe man obserue that thir Tumbling verse flowis not on that fassoun, as vtheris dois. For all vtheris keipis the reule quhilk I gave before, To wit, the first fute short the secound lang, and sa furth. Quhair as thir hes twa short, and ane lang throuch all the lyne, quhen they keip ordour: albeit the maist pairt of thame be out of ordour and keipis na kynde nor reule of Flovving and for that cause are callit Tumbling verse: except the short lynis of a u c h t (sc. Silben) in the hinder end of the verse, the quhilk flowis as vther verses dois, as ȝe will find in the hinder end of this buke, quhair I gaue exemple of sindrie kyndis of versis."

Im VIII. Capitel gibt dann König Jakob als Beispiel des Tumbling-verse die Zeilen 274—286 aus Montgomeries Flyting. Daraus folgt gleichtaktiger Gang jener Verse der Strophe, welche aus acht Silben bestehen, also der Zeilen 10—12. Die Bemerkung Jakobs VI. erstreckt sich aber nicht auf den v. 13, den Luick dreitaktig lesen will; denn dieser hat in der angeführten Strophe nur fünf Silben[2]) und ist nach dem Typus A[1] zu scandieren.

Wenn wir in den andern Strophen des F VI die Verse 10—12 untersuchen, so fügen sich in der That alle leicht der gleichtaktigen Scansion, bis auf die Verse: 309, 310, 311, 348, 361, 362, 387, 491.

Von diesen lassen sich einige bei Annahme von ziemlich harten Taktumstellungen und schwebenden Betonungen gleichtaktig lesen: With thé blads 309; and thé beanshaw 310; draiglít throw 361. Tousléd and túggled 362. Diese Unregelmäßigkeiten des Versbaues werden wir umso eher annehmen dürfen, als sie auch einem andern Gedicht Montgomeries aus ungefähr derselben Zeit nicht fremd sind, dem MP 48. (Vgl. v. 30, 38, 66, 67, 68, 90, 91, 219, 221.) Auch v. 491 ist gewiss als 4-taktiger Vers gemeint; zwei-

---

[1]) Auch in den Coventry Mysteries (vgl. Metrik I 393) und bei John Audelay finde ich solche Stellen. Besonders deutlich bei dem letzteren durch Einmischung lat. Verse (Percy Society 14, p. 5).

[2]) — it in „facit" (Druck von 1629: faced) lautet natürlich nicht.

silbige Senkung begegnet ja z. B. in dem oben angezogenen MP 48 öfters (v. 5, 50, 141, 148 etc).

In andern dürfte eine Verderbnis des Textes vorliegen, der ja ziemlich schlecht überliefert ist. V. 311 ist vielleicht with zu streichen; v. 348 könnte thou ohne Schaden für den Sinn wegfallen; v. 387 ist wohl nach thriftlesse ein subst. ausgefallen, etwa mule (alliterierend mit meit) oder ein anderes einsilbiges Schimpfwort (pelt 266, croyll 295, baiche 296).

Auch die gleichtaktigen Verse der 13-zeiligen Strophen sind reichlich mit Alliteration versehen.

§ 20. Die Vorherrschaft des Typus A und seiner Unterarten, welche wir im Verlauf der Untersuchung bemerkten, hat dazu geführt, dass in MP 41 der Rhythmus ganz auf A-Versen beruht und vollkommene Gleichmäßigkeit erreicht. In diesem Gedichte müssen wir thatsächlich schon von jambisch-anapästischen Versen sprechen, aber es ist klar, dass die Verse 1—3 und 5—7 jeder Strophe auf den Typus A zurückgehen, die Schweifreimverse 4 und 8 auf A[1]. Wegen des gern durchgeführten Längenunterschiedes zwischen den Schweifreimversen und den übrigen werden wir auch in den Zeilen, wo Scansion mit stumpfem Ausgang möglich wäre, doch klingenden anzunehmen haben, auf den auch Reime wie treu is : reneuis deuten. Die Lautung der Endsilben stimmt ja auch sehr gut zu dem antikisierenden Ton des Gedichtes. (Vgl. oben, p. 53 f.)

§ 21. Polwarts alliterierende Verse bleiben gegen die Montgomeries, was Mannigfaltigkeit des Rhythmus und Wahrung der Eigenthümlichkeiten der alten Langzeile betrifft, weit zurück, auch wenn man den geringen Umfang des von Polwart herrührenden alliterierenden Stückes (nur 54 Verse) zu seinen Gunsten in Anschlag bringt.[1]) Polwart sieht ja auch den alliterierenden Vers als durchaus inferior an. (F 29 ff.)

Immerhin lassen sich die me. Typen auch bei Polwart nachweisen. Über die Vertheilung derselben auf die Halbverse gibt folgende Tabelle Aufschluss:

---

[1]) In dem gereimten Register von Schimpfwörtern (783—798) ist natürlich von einem Alliterations-Rhythmus nicht mehr die Rede.

	A	A¹	A²	BC	BC¹	C	C¹
Erster Halbv.	36	11	—	3	2	—	2
Zweiter Halbv.	3	40	8	—	1	1	1

Im ersten Halbvers fehlen also die Typen A² und C, im zweiten die Form BC. Eigentlich hat Polwart nur A und dessen Varianten entwickelt, gegen welche alle andern ganz zurücktreten.

§ 22. Der zweite Halbvers ist auch bei Polwart gedrungeneren Baues als der erste; stumpfer Ausgang herrscht wieder vor:

Typus A¹ liegt vor in folgenden Halbversen: 575, 577, 579[1]), 581, 588, 590, 592, 594, 601, 603, 607, 614, 616, 618, 620, 627, 629, 633, 640, 646. 578, 580, 591, 593, 604, 608, 630, 632, 641, 643, 645, 647. 583, 596, 622, 635, 648.

Zweisilbiger Auftakt ist hier selten (nur drei Verse): 628, 634, 642.

Dieser Form kommt an Häufigkeit am nächsten A²: 605, 631. 576, 595, 602, 606. 609. Einmal mit erweiterter Mittelsenkung: 644.

Der Grundtypus A ist schon selten: 615, 617, 621. Mit je einem Vers sind vertreten: BC¹ (582), C (619) und C¹ (589).

§ 23. Im ersten Halbvers herrscht wie bei Montgomerie A vor, mit zusammen 36 Fällen, u. z. kommt dieser Typus nur mit einsilbiger Eingangssenkung vor, was gewiss auf Beeinflussung durch die jambischen Metra zurückzuführen ist: 575, 577, 579, 581, 590, 592, 614, 616, 627, 629, 640, 644, 646. 580, 582, 591, 608, 615, 643, 647. 622. Auch Verkürzung von A ist zu belegen: 604, 621. Erweiterte Mittelsenkung ist nicht zu finden, eine deutliche Annäherung an die gleichtaktigen Metra.

Dagegen ist erweiterte Endsenkung nicht selten. In einem Verse (605) erscheint die auch bei Montgomerie

---

[1]) Argýle; vgl. v. 184.

(v. 305, 306) belegte Form × ⏒́ × × ⏒́ × ⏒̀ ×. Nur ist dieser Vers bei Polwart in der Mittelsenkung verkürzt. Sonst kommt nur noch die erweiterte Gestalt × ⏒́ × × ⏒́ × × vor: 618, 631, 607; 576, 595, 602, 606, 617, 619, 632, 609. Einmal mit fehlender Eingangssenkung: 641. Auch diese Form ist Montgomerie geläufig, aber er legt auf die hinzutretende oder die ursprünglich letzte Senkung stets einen deutlichen Nebenton. Dieser fehlt bei Polwart, wodurch die Verse sich dem gleichtaktigen (anapästischen) Rhythmus sehr nähern.

Sonst ist nur A^1 noch gut entwickelt, mit 11 Fällen: 588, 594, 642. 578, 593, 628, 645. 583, 596, 648. Nur einmal erscheint zweisilbige Eingangssenkung: 588. Verkürzung von A^1 findet sich v. 634.

Alle andern Typen treten nur ganz vereinzelt auf: BC mit dreisilbiger Eingangssenkung v. 601; mit erweiterter Endsenkung v. 589, 620. C^1 mit 3—4-silbiger Eingangssenkung v. 633, 635. BC^1 mit dreisilbiger Eingangssenkung v. 603; in regelmäßiger Gestalt v. 630.

Wenn Polwart die ungewöhnlicheren Typen mit starken Auftakten baut, was er bei den A-Formen vermeidet, so deutet dies vielleicht auf Schwierigkeiten, die ihm der Bau der ersteren bereitete.

§ 24. Der dreizehnte Vers jeder Strophe ist immer nach dem Typus A^1 gebaut, mit einsilbiger Eingangssenkung.

§ 25. Die Verse 10—12 jeder Strophe baut Polwart wie Montgomerie gleichtaktig, jedoch sind sie bei dem ersteren dreitaktig, bei dem letzteren, wie erwähnt, viertaktig. Taktumstellung ist anzunehmen v. 624—625.

Anmerkungen.

F 368, 460. Cranstoun ist im Irrthum, wenn er Nicneuen als Beinamen der Hecate (407) erklärt. Nicneuen war vielmehr eine arme alte Frau, die im Verdacht der Hexerei stand. Ich finde in einem Briefe Sir John Mure's of Caldwell an Hugh, den dritten Grafen von Eglinton, datiert St. Andrews, May 10, 1569, folgenden interessanten Bericht (Tenth Report of the Royal Commission on Historical MSS. London 1885, p. 43):

„As to novellis I haif na uderis bot as I haif vriting, except Niknevin thollis ane assyiss this Tysday; it is thovcht scho sall suffer the detht; sum vderis belevis nocht. Gif scho deis it is ferit scho doe cummer and caus mony vderis to incur danger; bot as yit for no examinatione me Lord Regent nor the ministeris can mak scho will confess no wytchcreftis nor gilt, nor vderis, bot sayis to me Lord Regent and the examineris that it is nocht that hes cavsit hir to be taen bot the potingaris; and that for invy, be ressone she vass the help of thame that vass onder infirmate; and spakis the most crafte spakein as is possibill to ane woman to be sa far past in yeiris qwha is ane hundrit yeris“ etc.

S 6. Zwei Predigten und die Apologie Patrick Galloways (vgl. Laing, p. 299) sind gedruckt im Bannatyne Miscellany I 107, 141, 153. Seine Predigten werden von Geschichtschreibern öfter erwähnt, so von Birrel (ed. Dalyell, Feb. 17, 1597 und Aug. 11, 1600) und Balfour (The historical works, ed. J. Haig I 407). Er schickte auch der „Fruitfull Meditation“ König Jakobs (1588 und 1589) eine Einleitung voraus.

S 17, 3. Ein Mr. Ker of Kersland (Carrisland) heiratete eine Nichte Montgomeries, die Tochter John Montgomeries of Hessilheid. (T. H. Montgomery, A Genealogical History of the Family of Montgomery.)

S 42. Ein James Lauder „Chaplain of St. Catharine's Altar in the Collegiate Church of St. Giles, Edinburgh“ wird erwähnt im Council Register, January 26, 1552, wo er Erlaubnis erhält, zum Zwecke seiner Ausbildung in der Musik auf ein Jahr nach England und Frankreich zu gehen. In Woods MS. steht eine Melodie „set be Jamis Lauder 1584“. (Laing bei Stenhouse, p. XXXII sq.)

S 54, 9. Vgl. König Jakob VI., Reulis, Cap. VI. (Arbers Reprint, p. 65.) „Thairfore, gif ȝour subject be to prayse ȝour Love, ȝe sall rather prayse hir uther qualiteis, nor hir fairnes, or hir shaip: or ellis ȝe sall speik some lytill thing of it, and syne say, that ȝour wittis are sa smal and ȝour utterance sa barren, that ȝe can not discryve any part of hir worthelie.“

MP 3. Dieses Gedicht zeigt große Ähnlichkeit mit Robert Sempills „Ane Complaint upon Fortune“ (1581). Beide Gedichte beginnen mit allgemeinen Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes, um diese hierauf durch concrete Fälle zu illustrieren und schließlich eine Nutzanwendung auf die unmittelbare Gegenwart zu machen.

Sempill wie Montgomerie fasst das Gedicht als „Flyting“ auf (M. v. 6, 81; Sempill v. 113); das Bild vom Wetterhahn finden wir bei beiden Dichtern (M. v. 39; Sempill v. 32); ein Werk Boccaccios wird erwähnt von Montgomerie v. 41 f.. von Sempill 9 ff.; weder Montgomerie noch Sempill will sich in eine lange Aufzählung aller von jähem Glückswechsel Betroffenen einlassen (M. v. 48 f.; Sempill v. 25 f.); Montgomerie (v. 67) wie Sempill (v. 85) führt als Beispiel Caesars Fall an. Wenn, wie wahrscheinlich, Montgomeries Gedicht als Ausfluss des Ärgers über seinen Sturz (nach 1589) entstand, so muss man dem Vorwurf Polwarts im Flyting (699, 709 ff.): Montgomerie hätte von Sempill Gedanken entlehnt, für diesen Fall wenigstens einige Berechtigung zuerkennen.

MP 8. Jakob VI. Essayes (Arber, p. 41):

„Elf Echo help, that both together we
. . . may now lament with tearis
My murnefull yearis.“

MP 18. Es wurde bisher nicht bemerkt, dass diese Fabel nach einer Episode in Chaucers „Squyeres Tale“ gedichtet ist. Dort erzählt ein Falkenweibchen (faukoun, hauk), wie es von einem Edelfalken (tercelet) geliebt und um ein Weihenweibchen (kite) verlassen worden sei; bei Montgomerie wird ein Edelfalke (halk, girking, tersel) von einem Weihenweibchen (kyt) betrogen.

MP 30, 31 vgl. Shakespeare, All' s well 1 3, 115: Fortune, she said, was no goddess, that had put such difference betwixt their two estates.

MP 41. Es gibt auch ein englisches Gedicht mit einem Refrain, der an die erste Zeile des MP 41 anklingt: „This day day dawes, This gentle day dawes“ im sog. Fairfax MS. (ca. 1500) fol. 121 b. Vgl. Catalogue of the MS. Music in the British Museum, London 1842, p. 71; Ritson, Scotish Song, London 1794, vol. I, p. XXXII.

MP 47, 18 ff. Dergleichen Anaphoren empfiehlt König Jakob in den Reulis, Cap. V (Arbers Reprint, p. 65): „This forme of repetitioun sometyme usit, decoris the verse very mekle. ȝea, quhen it cummis to purpose, it will be cumly to repete sic a word aucht or nyne tymes in a verse (= Strophe).“

MP 48. Eine Beschreibung der Festlichkeiten beim Einzug Jakobs in Edinburgh 1579 steht in „The Historie and Life of King James the Sext.“ (Bannatyne Club 1825, p. 178 ff.) Montgomeries Maskenzug wird jedoch mit keinem Wort erwähnt.

MP 49. Levir-sees, v. 11 dieses Gedichtes, weiß Cranstoun im Glossar nicht zu erklären. Es ist das deutsche „Lebermeer“, über welches Bartsch viele Notizen zusammengetragen hat in seinem Buche: „Herzog Ernst“. Wien 1869, p. CXLV sq. (Hinzugefügt sei, dass das Lebermeer auch bei Plinius Secundus in der Naturalis Historia vorkommt; vgl. Müllenhoff, Germania Antiqua, p. 90 „mare congelatum“, „mortuum mare“; p. 96 „mare concretum“.) Schon in den altdeutschen Glossen zu Isidor wird „mare mortuum“ durch „lebirmeri“ wiedergegeben. Der Scholiast zu Albert von Bremen hat „libersee“. — Wie lebendig im XVI. Jahrhundert dergleichen Sagen

in England waren, beweist z. B. die Erwähnung des im Herzog Ernst gleichfalls vorkommenden Magnetberges bei Sir Th. Wyatt (Aldine Ed., p. 144).

Zu p. 2 ff. Der Erlass des „Register of the Privy Seal", gegeben zu Holyrood House am 21. März 1588/9 hat folgenden Wortlaut:

„. . . Ane lettre maid, makand mentioun that our souerane lord, ffor divers guid causes and considerationnis moving his hienes, and for the gude, trew, and thankfull service done and to be done to his Maiestie be his gude servitour Capitane Alex[r] Montgomerie, with avise and consent of the lordis of his Maiesties secreit Counsall, gevand, grantand and disponand to him ane yeirlie pensioun, during all the dayis of his lifetyme, of the soume of fyve hundreth merks money of this realme, to be yeirlie tane, and vpliftit furth of the reddiest maills, &c. of the Bishoprick of Glasgow . . . Beginnand the first payment thairof off the crope and yeir of God Jaj V[c] four scoir tua yeiris . . . according to the quhich the said Capitane Alexander obtainit decreit of the Lordis of Counsall, with letters in the foure formes thairupon, be vertew of the quhilkis he become in peacabill possessioun of vplifting and intrometting with his said pensioun fra the tenentis and otheris addebtit, in payment thairof, continuallie quhile the yeir of God Jaj V[c] four scoir sex yeiris, at the quhilk tyme, upoun speciall and guid respects moving our said souerane lord, his hienes gave and grantit to the said Capitane Alex[r] his Maiesties licence to depairt and pass of this realme to the pairtis of France, Flanderis, Spaine and otheris beyond sey, for the space of fyve yeiris thaireftir, during the quhilk space our said souerane lord tuik the said Capitane Alex[r] and his said pensioun under his Maiesties protectioun. mantenance and saifgaird, as the protectioun maid thairupon at mair lenth beiris, according to the quhilk he depairtit of this realme to the pairtis of Flanders, Spaine, and otheris beyond sey, quheras he remanit continewallie sensyne, deteynit and halden in prison and captivitie, to the greit hurt and vexatioun of his persoun, attour the lose of his guidis. In the menetyme, notwithstanding of the said licence and protectioun, the said Capitane Alex[r], his factouris and servitouris, has bene maist wranguslie stoppit, hinderit and debarrit in the peceabill possessioun of his said pensioun, but ony guid ordour or forme of justice, to his greit hurt, hinder and prejudice, quhairas his guid service merited rather augmentatioun nor diminisching of the said pensioun, his hieness thairfoir, movit with the premises, and willing the said Capitane Alexander sall have better occasioun to continew in his said service to his maiestie in all tyme heireftir, now efter his hienes lauchfull and perfyte aige of XXI yeiris compleit, and generall revocatioun maid in Parliament, ratefeand, apprevand and confermand to the said Capitane Alex[r] all and haile the lettres of pensioun above specifeit . . . In the meantyme and speciallie the restitution of James Bishop of Glasgow, out of the quhilk our said souerane lord now as then speciallie exceptis and reservis to the said Capitane Alex[r] the said pensioun, sua that he may bruik the samin sicklyke as gif the said present restitutioun had never bene grantit;

attour his hienes of new gevis, grantis and disponis to the said Capitane Alex[r], during all the dayis of his lyfetyme, all and haill the said yeirlie pensioun of fyve hundreth merkis money foirsaid . . . Beginnand the first terme's payment of the crope and yeir of God Jaj V[c] fourscoir aucht yeiris, fourscoir nyne yeiris approacheand, and siclyke yeirlie and termelie in tyme cuming."

(Notes and Queries, January 4, 1868, p. 5.)

Zu p. 49 Z. 35. In England begann das bürgerliche Jahr vom XII. Jahrhundert bis 1752 am 25. März (Encycl. Brit. V 713). In Schottland dagegen wurde unsere heutige Zählung mit dem 1. Jänner 1601 eingeführt.

Zu p. 94 Z. 33. Das Wort „promine", m. W. von keinem Wörterbuch verzeichnet und, da man es nicht verstand, oft „promise" gedruckt, ist afr. promain, promin „l'action de se promener" (Godefroi, Band 6).

Nachtrag zu p. 115. Die Zeile 13 des Sonettes 7 ist vielleicht noch anders zu erklären. Ich finde bei Calderwood unter dem 22. Juli 1593 folgenden Bericht: Bei einem Plünderungszug, welchen William Johnston of Wamphray in die Besitzungen der Crichtons of Sanquhar und der Douglases of Drumlanrig unternahm, waren mehrere Anhänger der beiden letztgenannten Familien gefallen. Ihre Frauen und Mütter kamen nun nach Edinburgh, um Beschwerde zu führen: „The poor women, seeing they could get no satisfaction, caused the bloody shirts to be carried by pioneers through the town of Edinburgh . . . The king was nothing moved, but against the town of Edinburgh and the ministry. The court alleged they had procured that spectacle in contempt of the king. (Vgl. Chambers, Dom. Annals of Scotland, I 250.)

Die Bemerkung Calderwoods, dass der König durch den geschilderten Aufzug ungerührt blieb, stimmt sehr gut zu den Mahnungen des Sonettes 7, v. 12—13.

Dasselbe Mittel, um die Aufmerksamkeit des Königs auf begangene Greuel zu lenken, wurde auch im Jahre 1603 ergriffen von den Anhängern des Laird of Luss. (Vgl. Chambers, Dom. Annals I 374.)

Die Zeilen 4—5 des Sonettes 7 erinnern auffallend an die Ermahnungen, welche die Geistlichkeit nach Row's History of the Kirk of Scotland in einer sechs Punkte umfassenden Denkschrift, betitelt „Offences in the King's House", an Jakob richtete. Der Punkt 5 dieser Forderungen lautet: „He would have good company about him: Robertland, papists, murderers, profane persons, would be removed from him." (Chambers, Dom. Annals I 268.)

Nachtrag zu p. 22. Ein interessanter Auszug aus den Acten des Hexenprocesses gegen Margaret Wallace steht bei Chambers, Domestic Annals I 523 ff.

Nachtrag.

Von einer Reise nach England und Schottland bringe ich folgenden Nachtrag zu Seite 38 der vorliegenden Arbeit heim:

Im Dictionary of National Biography (XXXI, 402) fand ich eine Notiz, dass der um die schottische Literatur hochverdiente erste Herausgeber der Gedichte Montgomeries, David Laing, seine Handschriftensammlung der Universitäts-Bibliothek in Edinburgh vermachte. Mit Hilfe des Kataloges des British Museum war es ein leichtes, das über diese Schenkung aufgestellte Verzeichnis zu finden: „List of Manuscript Books in the Collection of David Laing, LLD." s. l. e. a. (Brit. Mus. Catalogue: 1888?).

Auf pag. 31 wird die Handschrift Nr. 447 folgendermaßen beschrieben: „Old Scottish Poems, including ‚The Cherry and the Slae.' 16th century."

Leider wurde ich erst unmittelbar vor meiner Abreise aus England auf diese bisher völlig unbeachtete Handschrift aufmerksam, so dass ich sie für diesen Aufsatz nicht mehr einsehen konnte.

Wien, im September 1896.

R. B.



WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

IV. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1896.

DIE

LYRIK LYDGATES.

VON

E. GATTINGER
Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1896.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

VORWORT.

Auf eine Anregung meines hochverehrten Lehrers, Prof. Dr. J. Schipper, entstanden die vorliegenden Untersuchungen über die bis jetzt veröffentlichten lyrischen Gedichte Lydgates. Ursprünglich sollte sich die Arbeit darauf beschränken, einige neue Quellennachweise beizubringen oder bereits gegebene zu rectificieren in der Art, wie sie Köppel mit so vielem Geschicke auf die 'Falls of Princes' angewendet hatte. Aber im Verlaufe der Untersuchungen sah ich mich immer mehr zu einer zusammenhängenden Arbeit über die Lyrik Lydgates gedrängt, und so schloss sich an den ersten Plan die allgemeine Betrachtung und Würdigung der Gedichte, wiewohl ich mir nicht verhehlen konnte, dabei manche schon längst gemachte Beobachtungen und Bemerkungen wiederholen zu müssen. Dies wird aber ebensowenig dem erspart bleiben, der, über eine vollständige kritische Ausgabe unseres Dichters verfügend, ihn neuerdings unserem Geschmacke näher zu bringen versucht.

Für die vielseitigen Anregungen und Weisungen, die mir von Seiten Prof. Dr. Schippers und Dr. Morisons zutheil wurden, sei hiemit der wärmste Dank ausgesprochen.

Im Juli 1896.

E. Gattinger.

INHALT.

Einleitung.

Die Ausgabe Halliwells vom Jahre 1840.

Seit zwei Jahrzehnten[1]) hat sich die wissenschaftliche Forschung einem Dichter zugewendet, über dessen Bedeutung das Urtheil seiner Zeitgenossen ganz anders lautet als das der jetzigen Generation. Zupitza gab 1875 und 1876 den Guy of Warwick heraus (für die *Early English Text Society, Extra Series*, 25 und 26) und lenkte dadurch neuerdings die Aufmerksamkeit auf die umfangreiche und vielseitige poetische Thätigkeit Lydgates. Es folgten die anregenden Arbeiten Köppels: „Lydgate's Story of Thebes, eine Quellenuntersuchung." München 1884, und „Laurent's de Premierfait und John Lydgate's Bearbeitungen von Boccaccio's De Casibus Virorum Illustrium." München 1885. Vier Jahre später erschien eine Dissertation von J. Schick, „Prolegomena zu Lydgate's Temple of Glas". Berlin 1889, und zwei Jahre darauf seine ausgezeichnete Ausgabe des „Temple of Glas" *(E E T S, Extra Series LX)*. Die Forschung hat sich also zunächst, wie begreiflich, den bedeutenderen Werken des Dichters zugewendet. Eine wichtige Seite seiner poetischen Thätigkeit aber ist noch wenig behandelt worden, obwohl die Beschäftigung nach dieser Richtung hin vielleicht lohnender wäre, als die Behandlung seiner großen, langathmigen und langweiligen Werke. Es ist das Gebiet des kleineren lyrischen Gedichtes, auf dem Lydgate sich so mannigfach versucht hat. Hier fehlt uns noch eine Ausgabe, die sich den früher genannten

[1]) Vorliegende Arbeit wurde im November 1893 zum Abschlusse gebracht.

von Zupitza und Schick an die Seite stellen könnte. Wir haben nur die schwer zugängliche Ausgabe Halliwells, die er 1840 als zweiten Band der Veröffentlichungen der *Percy Society* erscheinen ließ. *A Selection from the Minor Poems* ist die Ausgabe betitelt, voraus erhellt, dass sich Halliwell wohl bewusst war, dass mit den in der Ausgabe gebotenen 44 Gedichten keineswegs die umfangreiche Productivität unseres Dichters auf dem Gebiete des lyrischen Gedichtes erschöpft sei. Andererseits scheint es, dass der Herausgeber nicht den Verdacht unterdrücken konnte, dass manches der Gedichte eigentlich mit Unrecht in die Sammlung hineingerathen sei *(MP, Introd. VII).* Aber er hält es für zu gewagt, ohne bestimmte zeitgenössische Angaben bloß aus dem Style die Echtheit oder Unechtheit eines Gedichtes erschließen zu wollen *(MP, Introd. VIII).* So druckt er denn mit jedesmaliger Erwähnung der ihm bekannten Handschriften 44 Gedichte ab (aber immer nur unter Berücksichtigung einer einzigen Handschrift) und fügt am Schlusse sechs Seiten Anmerkungen hinzu, bei denen er aber auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit der nothwendigen Erläuterung erhebt *(MP, Introd. XI).* Eintheilung nach Dichtungsgattungen oder vermuthlichem Alter der Gedichte fehlt gänzlich, überhaupt ist kein Gesichtspunkt zu erkennen, nach welchem die Dichtungen geordnet wären. Ein sonderbares Verfahren ist es insbesondere, dass der Herausgeber in der Wahl der Handschriften für die einzelnen Gedichte einschlägt. Von einer Vergleichung der vorhandenen Handschriften[1]) müssen wir von vorneherein absehen, obwohl dieselbe Halliwell sehr leicht möglich gewesen wäre; aber wenn wir berücksichtigen, dass unsere Ausgabe vor mehr als 50 Jahren erschienen ist, so können wir diesen Mangel dem damals und auch noch lange später üblichen Verfahren der Herausgeber zugute halten. Weniger zu rechtfertigen allerdings ist ein anderer Punkt. Das weitaus am häufigsten benützte Manuscript ist *MS. Harl.* 2251 (H). Über diese Handschrift bemerkt John Koch

[1]) Schick handelt über die hervorragendsten Lydgate-Handschriften und Drucke in seiner Einleitung, *Part* I. *Chapter* II., aber nur insoweit sie für den *Temple of Glas* in Betracht kommen.

(A Critical Edition of some of Chaucer's Minor Poems. Berlin 1883, S. 20, *Notes): 'Finally, there is the Harleian MS 2251 (H), which, however, is so bad that I might have entirely neglected it.'* Und im Catalogus Librorum manuscriptorum bibl. Harleianae L. 1808—1812, II., S. 578 heißt es über unser MS.: *'A Paper-book in small folio, bought (many years ago) of Mr. Richard Jones since deceased. It seems to have been written by the hand of one Shirley, and afterwards to have come into the possession of Mr. John Stowe the Historian, and is now imperfect and otherwise damaged. However, it yet contains a great collection of Dities (as they were then called), Ballads and other poems of John Lidgate the famous Monk of Bury St. Edmunds, and of some other Authors.'* Ähnlich Zupitza in Herrig's Archiv, 1890, S. 1. Dieser Handschrift nun, die an 50 Lydgate zugeschriebene Dichtungen enthält, hat Halliwell fast die Hälfte[1]) der in seiner Ausgabe enthaltenen Gedichte entnommen. Nach den obigen Beschreibungen der Handschrift dürfen wir von vorneherein keinen besonders guten Text erwarten.

Das nächst *H* am meisten ausgenützte MS. ist *Harl. 2255*, das der Katalog in viel günstigeren Ausdrücken beschreibt: *'A Velum-book in small folio, plainly written and illuminated; containing many poems of Dan John Lidgate, the famous Monk of Bury St. Edmunds; and perhaps of others.'* Diese Handschrift enthält über 30 Lydgate zugeschriebene Dichtungen und bezeugt Lydgates Autorschaft meist durch ein *'Explicit quod Lydgate'* am Schlusse oder am Rande. Dieser Handschrift hat Halliwell 12 Gedichte entnommen,[2]) darunter das umfangreichste und wegen einiger biographischer Daten wichtige Gedicht, bekannt unter dem Namen *'Lydgate's Testament'*.

Außerdem hat Halliwell noch je ein Gedicht genommen aus MS. *Harl. 116* (MP, S. 179), *Harl. 172* (MP, S. 171), *Harl. 372* (MP, S. 27), *Harl. 78* (MP, S. 107), *Harl. 367* (MP, S. 103), ferner aus *MS. Q. I'. 8. Jesus Coll. Cambr.* (MP, S. 22), *Cotton. Cleop. C. IV, Oxon. Laud. D. 31 N. 683*

---

[1]) *MP,* S. 49, 55, 58, 60, 62, 66, 69, 72, 73, 74, 78, 80, 84, 94, 117, 122, 129, 164, 213, 220.

[2]) *MP,* S. 135, 150, 156, 173, 178, 193, 199, 205, 207, 208, 216, 232.

Bernard (MP, S. 46) und *Lansd. 699* (daraus nur das eine bekannte Gedicht 'Jack Hare' [MP, S. 52], während es nach Skeat [Chaucer, Minor Poems, XLVII] viel von Lydgate enthält). Schließlich hat Halliwell aus *MS. Cotton. Calig. A II* drei Lydgate nicht angehörige Gedichte abgedruckt (MP, S. 222—228).

Andere Handschriften hat Halliwell gekannt, ohne sie auszunützen, so *Fairfax 16* (F), vgl. MP Notes, S. 267 zu P 59. Dieses MS. enthält nach Skeat (Chaucer, MP XL) viele Gedichte Lydgates, darunter auch *'A balade which Chaucer made in the praise, or rather dispraise, of women for ther doublenes'*, beginnend: *'This world is full of variaunce'*, das Halliwell wegen des Titels wahrscheinlich für ein Gedicht Chaucers gehalten hat, das aber nach Skeats Zeugnis (Chaucer, Minor Poems, XXI, 45 und XXX, Z. 8) auch in den Handschriften unserem Dichter zugeschrieben wird. Es wäre vielleicht interessant als Gegenstück zu MP, S. 58 *'This world is full of stabilnesse.'*

Ferner Shirleys MS. *Ashmole 59 (A)*, das Halliwell zweimal erwähnt (MP, S. 22 und 266, Notes zu P 46), und das (Skeat, Chaucer, Minor Poems XLI) viele, ausdrücklich als Lydgates Eigenthum bezeichnete Dichtungen enthält, darunter auch das oben genannte *'This world is full of variaunce.'*

Aus *MS. Harl. 372* bringt Halliwell nur ein einziges Gedicht (MP, S. 27), während es nach Skeat (Chaucer, Minor Poems XLVII) viele Gedichte Lydgates enthält.

Ebenso verhält es sich mit *MS. Lansdowne 699* (Skeat, Chaucer, Minor Poems XLVII).

Skeat verweist in seinem vortrefflichen Werke (XL bis XLVII) noch auf manche andere Handschriften mit Dichtungen Lydgates, wobei es zweifelhaft bleibt, ob Halliwell sie gekannt hat oder nicht, so namentlich *Hh. (Camb. Un. Lib. Hh. 4, 12); Trin. (Trin. Coll. Camb. R. 3, 19); Ad. (MS. Add. S. 16165)*; *Ha. (Harl. 7578)* und andere. Wenn vielleicht auch manche dieser Handschriften nur dieselben Gedichte enthalten, die uns Hallivell aus seinen Handschriften bietet, so hätte er jenen vielleicht doch manches Gedicht in besserer Fassung entnehmen können, als dem nach J. Koch so schlechten *MS. H*, das er zumeist ausgenützt hat.

Schließlich möge erwähnt werden, dass Skeat (Chaucer, Minor Poems XIX—XXII) auch mehrere Gedichte aus Stowe's Edition of Chaucer (1561) ausgeschieden hat, die unserem Dichter entweder schon in den Handschriften zugeschrieben werden, oder aus anderen Gründen ihm zuzuschreiben sind. Es sind: — *11. The Floure of Curtesie, made by Ihon lidgate;* — *28. A saiyng of dan Ihon;* — *29. Yet of the same;* — *40. A balade of good counseile translated out of Latin verses in-to Englishe, by Dan Ihon lidgat cleped the monke of Buri;* — *45. A balade which Chaucer made in the praise, or rather dispraise, of women for ther doublenes;* — *56. A balade, warnyng men to beware of deceitptfulle women,* Alle diese Gedichte werden Lydgate auch in den Handschriften zugeschrieben (Skeat, Chaucer, Minor Poems XXIII, XXX). Ferner gehört Lydgate an: — *17. The Complaint of the blacke knight* (Skeat, Chaucer, Minor Poems XXXIII, XLV; Acad. Nr. 834/5; Ten Brink, Geschichte der engl. Lit. II., S. 238 und Anhang, S. 626; Brandl, im Grundriss II., S. 686). Zweifelhaft bleiben: — *26. A Ballade in commendacion of our Ladie* (Skeat, Minor Poems XXVII) und — *58. A balade declaring that wemens chastite doeth moche excel all treasure worldly* (Skeat, Chaucer, Minor Poems XXXI). Sicher dagegen hält Skeat noch für unserm Dichter angehörig Nr. 38 von Stowe's Edition *'Go foorthe kyng, rule thee by Sapience'*, das er auch zum Abdrucke gebracht hat (neuerdings gedruckt als Appendix II zum Temple of Glas, S. 68 von Schick).

Man sieht also, dass man in der Ausgabe Halliwells wirklich nur eine „Auswahl" der lyrischen Gedichte Lydgates vor sich hat. Ob diese glücklich veranstaltet ist und uns wirklich ein getreues Bild von Lydgates Muse gibt, das kann erst entschieden werden, wenn uns auch die übrigen Gedichte zugänglich gemacht worden sind. So viel aber ist gewiss, dass auch in dieser Auswahl mehrere der gebotenen Gedichte sicher unecht und manche höchst zweifelhaft sind, worauf schon namhafte Gelehrte wie Ten Brink, Brandl und Köppel hingewiesen haben, ohne dass sie aber betreffs der auszuscheidenden Gedichte übereingestimmt hätten. Schon bei Warton (III, S. 54) finden wir ein Zeugnis, dass man in die Echtheit mancher bei Ritson

(Bibl. Poetica) aufgezählten Werke Lydgates Zweifel setzte: *'Mr. Ritson, in his Bibliographia Poetica, has furnished a list of 251 pieces, written by Lydgate. Many of them, however, are attributed to him upon authority of no very early date, and he is doubtlessly made responsible for a large portion of the anonymous rhymes of his age.' — Price.*

Ein fernerer Nachtheil der Ausgabe besteht darin, dass der Druck selbst sehr nachlässig ausgeführt ist. Es ist eine große Menge Druckfehler zu verzeichnen, ohne dass ein Register derselben vorhanden wäre. Auch haben die wenigen Paralleltexte, die mir zugebote standen, sofort eine Reihe Missverständnisse in unserer Ausgabe ergeben, so dass man immer mit einem großen Misstrauen an den Text herangeht, wenn ein solcher Vergleich nicht möglich ist. Correcturen, die sich auf den ersten Blick aus dem Reime ergeben, sind unterlassen (S. 13, Z. 24 *stepe* (statt *stoon*); S. 67, Z. 22 *blyve* (statt *blyth*), und vieles Andere, worüber später ausführlicher gehandelt wird).

Ein Vorzug der Ausgabe besteht in den angehängten 'Notes', in denen Halliwell manchen schätzenswerten, sachlichen Wink ertheilt, wie er denn solche mitunter auch schon in der Einleitung zu einzelnen Gedichten gibt. Auch das Verzeichnis der unserm Dichter bekannten Handschriften wird, wenn es auch nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben kann, einem künftigen Herausgeber zustatten kommen.

Erster Theil.

Die lyrischen Dichtungsgattungen Lydgates.[1])

Allgemeines.

Bei der heute noch nicht recht übersehbaren Masse von Dichtungen, die unserem Mönche angehören und zugeschrieben werden, und bei dem so verschiedenartigen Charakter derselben ist es schwer, sie unter ein paar wenigen Gruppen einzuordnen und so einen leichten Überblick über das dichterische Schaffen Lydgates zu gewinnen. Er versucht sich eben in allem und reimt alles, was man von ihm verlangt. Gleichwohl heben sich einige Dichtungsgattungen schärfer voneinander ab und stehen mit der Stellung Lydgates im Zusammenhange, die er als Mönch, Geistlicher und Hofdichter inne hatte. Besonders ist es das moralisierende und religiöse Gedicht, vom letzteren namentlich die Legende, die sich der ausgedehnteren Pflege von Seiten unseres Dichters erfreut. Daneben nimmt die Satire einen hervorragenden Platz ein. Ferner nöthigte ihn die nahe Beziehung, in der er zum Hofe und zu geistlichen und weltlichen Großen stand, zu manchem Gelegenheitsgedichte, sei es, um auf deren Befehl ein kirchliches Fest zu verherrlichen oder einer weltlichen Schaustellung durch seine Muse mehr Glanz zu verleihen, sei es endlich, um sich selbst und seine Verdienste in Erinnerung zu bringen und eine klingende Belohnung für dieselben zu erlangen.

---

[1]) Ausgeschlossen sind von der folgenden Betrachtung MP, S. 107 und MP, S. 222—228, über deren Unechtheit später gehandelt werden wird.

Endlich bringt es die Gelehrsamkeit unseres Dichters, auf die er sich nicht wenig zugute thut, mit sich, dass er dichterische Producte anderer Literaturen übersetzt, oder vielmehr sie in der ihm eigenen breiten, weitschweifigen Weise verarbeitet.

§ 1. Die satirisch-humoristischen Dichtungen.

Die Satire steht jedenfalls am Anfange der dichterischen Laufbahn Lydgates (Brandl im Grundrisse II, VIII, S. 686). Sie gehört auch zu seinen besten Schöpfungen, da er hier noch nicht in den Fehler der maßlosen Weitschweifigkeit verfallen ist, die sich bei seinen im ernsten und oft feierlichen Tone gehaltenen religiösen und moralisierenden Dichtungen mitunter recht unangenehm bemerkbar macht. Wir finden noch nicht die zahlreichen, oft wörtlichen Wiederholungen von Gedanken, sondern jede Strophe sucht wenigstens etwas Neues zu bringen, und deshalb sind diese Satiren auch ihrem Umfange nach sehr eingeschränkt (wenn man etwa absieht von dem Gedichte MP, S. 27 „Rath für einen alten Herrn, der ein junges Weib freien wollte", von dem es übrigens nicht sicher ist, ob es von unserm Dichter herrührt).

Lydgate erfuhr für diese Dichtungsart frühzeitige Anregung von seinem viel bewunderten *'maister Chaucer'*, dessen *Canterbury Tales* ihm manches Motiv leihen mussten. Doch ist auch starker Einfluss der französischen Literatur nachzuweisen, in der manche Fabliaux unserm Dichter besonders gefallen haben müssen.

Die Satiren Lydgates lassen sich im Großen und Ganzen in zwei Gruppen scheiden, in die Satiren auf die Frauen[1]) und in die Satiren auf alle Stände. Ein sonderbares Product der ersteren Art ist MP, S. 129 *'Bycorne and Chichevache.'* Der Stoff ist, wie schon der Titel nahelegt, nicht unseres Dichters Eigenthum, vielleicht nicht einmal die Form des Gedichtes. Der Dichter führt uns nach einer von ihm selbst gesprochenen Einleitung zwei Ungeheuer

---

[1]) Über die besondere Stellung, die Lydgate den Frauen gegenüber einnimmt, verbreitet sich Köppel (1884, S. 67 ff.). Ebenso Ten Brink (Lit. II, S. 240).

vor, von denen sich dann jedes speciell in einer längeren Rede dem Publicum vorstellt und diesem seine besonderen Eigenschaften darlegt. Das erste, *Bycorne,* ist dick und wohlgemästet, nährt es sich ja von der großen Masse der Pantoffelhelden. Eine große Schar der letzteren tritt auf und gibt ihrer Furcht, von dem Ungeheuer verschlungen zu werden, Ausdruck. Das zweite Ungethüm dagegen, *Chichevache* mit Namen, ist ganz ausgehungert, da es von der spärlichen Nahrung der gehorsamen Ehefrauen sein Leben fristen muss. Es erscheint auch nur ein einziges Eheweib, das wegen seines Gehorsams Chichevache zum Opfer fallen muss. Der Schluss des Gedichtes scheint wieder eine Versöhnung mit dem verspotteten schwächeren Geschlechte anbahnen zu wollen. Es wird uns nämlich ein alter Mann vorgeführt, der sich bitter über den Verlust seines getreuen, ihm durch Chichevache entrissenen Weibes beklagt.

Eine scharfe Satire auf das weibliche Geschlecht ist ferner MP, S. 27 '*Advice to an old gentleman who wished for a young wife*', ganz im Tone der Canterbury Tales gehalten und von diesen beeinflusst. Die Voraussetzung ist folgende: Ein alter Mann will ein junges Weib nehmen, holt sich aber früher Rath bei seinem Freunde, '*a good clerk seculer*' (MP, S. 27, 1). Dieser sucht ihm nun mit verschiedenen Argumenten zu Leibe zu rücken, um ihm sein thörichtes Vorhaben auszureden. Er erinnert ihn an das traurige Los des Januarius (in 'The Merchantes Tale'), sucht seine verschiedenen Bedenken wegen seines Vermögens zu verscheuchen, er erinnert ihn an seinen traurigen körperlichen Zustand und gibt ihm das Mittel an, etwaige noch vorkommende sinnliche Anfälle zu überwinden ('*Rise up, go walk, and than is al agoo*', MP, S. 31, 7), er erinnert ihn an seine eigenen Erfahrungen, die er bezüglich der Schlauheit und Flatterhaftigkeit der Weiber gemacht hat, denen oft sechs Männer zu wenig sind, und erzählt ihm zum Schlusse eine Geschichte, wie der alte December, der Bruder des Januarius, von der jungen July in ihren Netzen gefangen und schließlich jämmerlich betrogen wurde. — Wir erfahren nicht, ob der Rath des guten Freundes gewirkt hat.

Ein anderes Gedicht, '*Ballad on the forked head-dresses*

of ladies', MP, S. 46, ist gegen den hörnerähnlichen, modischen Haarschmuck der Frauen gerichtet, der damals in England und Frankreich sehr beliebt war. Der Dichter erinnert daran, dass alle wirkliche Schönheit nur von Gott und von der Natur ausgehe und jeder andere Flitterkram nichts wert sei. Er weist darauf hin, dass ja auch die Dame Natur in des Alanus[1]) „Klage der Natur“ keine Hörner auf ihrem Kopfe habe, noch dergleichen die Dichter des Alterthums von der Helena, Penelope, Polyxena oder Lucrecia berichten, und dass schließlich Hörner für wilde Thiere, nicht für das zarte Weib gehören. Im Geleite wendet sich der Dichter an eine Prinzessin und fordert sie mit Hinweis auf die heilige Jungfrau auf, mit gutem Beispiele voranzugehen und die Hörner abzulegen.

Eine bei weitem schärfere und unter den übrigen Producten des Dichters fast befremdend anmuthende Satire ist MP, S. 199 *'A satirical description of his lady.'* Unter dem recht ironisch klingenden, öfter variierten Refrain *'Whan she hath on hire hood of green'* beschreibt uns der Dichter eine corpulente Schöne vom Scheitel bis zur Sohle und bringt, um ihre leiblichen Vorzüge ins rechte Licht zu setzen, gerade nicht immer die schmeichelhaftesten und saubersten Vergleiche an. Nach dieser Schilderung spottet der Dichter über ihre ungezügelte Jagdlust — es ist nicht recht klar, ob dieselbe wörtlich oder bildlich zu fassen ist — und schließt mit einem ironischen Abschied und einer Vertröstung auf den Valentinstag (*'Tyl every foul chesyth hys make'*, MP, S. 205, 1).

Zur Gattung der Satire auf alle Stände gehören zwei mit einander recht verwandte Gedichte, MP, S. 58 *'A satirical ballad on the times'* und MP, S. 171 *'As straight as a ram's horn'*. Sie sind beide in der Form der directen Ironie gehalten, die am kräftigsten immer im Kehrreim zum Ausdrucke kommt (*'So as the crabbe gothe forwarde'*, MP, S. 58 und *'Conveyede by lyne ryght as a rammes horne'*, MP, S. 171). Beide Gedichte gehen von allgemeinen Betrachtungen über

[1]) Köppel (1885, S. 86) sieht hierin ebenso wie in Chaucers 'Assembly of Foules' (Ald. Ed. IV. 61, 316) eine Anspielung auf Alain Chartier. Für Chaucer ist dies schon chronologisch unmöglich, und unsere Stelle lässt gar keinen Zweifel aufkommen.

Treue, Glauben und Rechtschaffenheit aus und wenden sich dann gegen die einzelnen Stände, gegen Fürsten und Prälaten, gegen Adel und Geistlichkeit, gegen Richter und Kaufleute, gegen Arm und Reich, und beide kommen nach einem Ausfalle auf die Frauen zum allgemeinen Schlusse, dass die Welt im Argen liege. Beide Gedichte stimmen auch in der Anordnung der gegeißelten Stände völlig miteinander überein, nur unterscheidet sich das letztere (MP, S. 171) vom ersteren (MP, S. 58) dadurch, dass es tendenziös ausklingt und den Fürsten, der in der letzten Strophe angesprochen wird, auf den Schutz des wahren Glaubens und die Gefährlichkeit der Häresien aufmerksam macht. Es ist wahrscheinlich das jüngere der beiden.

Zur Gattung der Satire auf alle Stände gehört in vieler Beziehung auch *'London Lackpenny'*, MP, S. 103 (besser bekannt unter dem Titel *'London Lyckpenny')*. Es wird darin nur ein Laster, nämlich die Habsucht verschiedener Stände, gegeißelt. Besonders schlecht kommen die Diener des Gesetzes weg, und die Schilderung ihrer Bestechlichkeit nimmt fast die Hälfte des ganzen Gedichtes in Anspruch. Aber auch der Wirt, der Krämer, der reiche Kaufmann und der Fährmann werden in ihrer Geldgier und Hartherzigkeit mit großer Anschaulichkeit geschildert. Hauptsächlich ist es aber doch auf die richterlichen Personen abgesehen, denn der Dichter kann es sich nicht versagen, zum Schlusse noch einmal auf sie zurückzukommen und den Heiland um gute Richter für London zu bitten. Die Einkleidung ist eine recht glückliche zu nennen. Die Person des armen Schluckers, der ganz London durchläuft, um für Gottes Lohn etwas zu erhalten, ist mit vielem Glück und gutem Humor gezeichnet.

Eine besondere, in jener Zeit sehr beliebte Form der Satire auf alle Stände ist die der Narrenorden, von der uns Lydgate gleichfalls ein Beispiel bringt: *'A Tale of Threscore Folys and Thre'*, MP, S. 164. Der Dichter fingiert einen Convent oder Orden von 63 Narren *('A Ballad wherin the Author enumerateth many Sorts of Fools, and feigneth a Convent or Fraternity of 63 such'* — Cat. II. Harl. 2251, Nr. 135), eine Annahme, die sich aber später wieder mit Vorstellungen vom Todtentanze (MP, S. 165, 10) verwirrt. Der Dichter

bezeichnet als Gründer dieses Ordens '*Marchol*' (das ist wohl der Dämon *Marcolis*, der als Bruder Salomons und unter anderem Namen als Saturn erscheint) und bringt dann eine lange Reihe von „Narren“, indem er als Refrain immer eine Verwünschung derselben folgen lässt. Ausgehend von den Hauptnarren, als welche er die Verächter der göttlichen und kirchlichen Gebote bezeichnet, geißelt er in buntem Durcheinander Verschwendung, Heuchelei, jede Art unschicklichen und unlauteren Benehmens, falsche Einbildung, Habgier, Schmeichelei, Wortbruch, Leichtgläubigkeit, Streitsucht, Unmäßigkeit, Faulheit und andere Eigenschaften, die er als Narrheiten bezeichnet, und ruft zum Schlusse nochmals Gottes Fluch auf diese „Bruderschaft“ (MP, S. 171, 1) der Narren herab.

Schließlich sind noch einige Satiren zu erwähnen, in denen es der Dichter auf ganz specielle Stände abgesehen hat, so das Bruchstück '*The deserts of theevish millers and bakers*', MP, S. 207, das die Bestrafung der betrügerischen Müller und Bäcker beschreibt, die auf den Pranger kommen, um von allen verhöhnt und insultiert zu werden. „Den Pranger *(bastyle, pillory)* verdienen sie mit vollem Rechte“, ruft der Dichter aus, „und es ist Unrecht, sie davon herabzunehmen.“ Vielleicht hatte das Kloster unseres Dichters durch ihr unredliches Verfahren auch manchen Schaden genommen und Chaucer sie in dieser Hinsicht nicht mit Unrecht in '*The Reves Tale*' gegeißelt.

Eine seiner bekanntesten Satiren ferner, die auch hier zu nennen ist, ist '*The ballad of Jack Hare*', von dem liederlichen Rossbuben, der in seiner unüberwindlichen Faulheit weit in den Tag hinein schläft, immer dabei ist, wo es einen Schmaus oder ein Gelage absetzt, immer betrunken ist, seinen Herrn auf jede Weise betrügt, namentlich indem er das Futter, das für die Pferde bestimmt ist, verkauft, das ergatterte Geld zu Würfelspiel und Biere verwendet und, betrunken nach Hause kommend, noch im Schlafe seinen Kameraden durch sein Schnarchen und sonstige Unanständigkeiten lästig wird.

Eine für sich ganz vereinzelt dastehende Dichtung — denn von MP, S. 107 '*The tale of the lady Prioress and her three suitors*' müssen wir wohl absehen — ist das nach

französischem Muster bearbeitete Fabliau MP, S. 179 *'The chorle and the bird'*. Das Gedicht ist unter allen die anmuthigste Schöpfung Lydgates, und in ihm hat der Dichter wohl den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens erreicht. Wir sehen zugleich daraus, dass Lydgate nur im Anschlusse an fremde Muster Hervorragendes hätte leisten können, denn der liebenswürdige, humoristische Ton der französischen Fabliaudichtung ist außerordentlich glücklich getroffen, und wir suchen ihn später in Lydgates eigenen, unabhängigen Dichtungen vergeblich wieder. Freilich würden wir auch in unserem Gedichte die sechsstrophige Einleitung, die sich sofort als unseres Dichters eigenes Werk zu erkennen gibt, und welche diese Dichtungsgattung mit einem Hinweise auf ein biblisches Beispiel vertheidigt,[1]) als ob sie überhaupt der Vertheidigung bedürfte, nicht ungern vermissen. Im Übrigen aber geht die Erzählung in humorvollem Tone vorwärts und zeigt sich uns schließlich im Grunde als eine Satire auf den dummen Bauer, der sein sicheres Eigenthum für etwas Ungewisses hingibt, und zuletzt noch den Spott zum Schaden hat, indem sich allsogleich zeigt, dass auch die drei Lehren, die ihm der Vogel verabredetermaßen für seine Freilassung gibt, an ihm verloren sind und ihm nur der beißende Spott des Vogels bleibt. Das Gedicht ist im Geleite Chaucer gewidmet, denn nur ihn pflegt Lydgate immer als seinen Meister zu bezeichnen (MP, S. 193, 9), und dessen Muse wird Lydgate auch manches für unsere Dichtung verdanken.

§ 2. Die moralisierend-didaktischen Gedichte.

Einen viel weniger erfreulichen Eindruck als die Satiren machen die lehrhaften Gedichte Lydgates. Sie wirken durchwegs ermüdend und langweilend, da es sich unser Dichter zur Aufgabe gemacht zu haben scheint, in jedem dieser Gedichte seine ganze Lebensweisheit und seine ganze Gelehrsamkeit vor dem Leser auszukramen. Deshalb verfällt

---

[1]) Vielleicht rechnete Lydgate später auch dieses Gedicht unter die 'veyn fablys', von denen er in seinem Testamente (MP, S. 258, 17) spricht.

er auch in den Fehler höchst unerquicklicher Breite und unermüdlicher Wiederholung der nämlichen Gedanken oft in mehreren, unmittelbar aufeinander folgenden Strophen. Es ist daher auch meist nicht leicht, zwischen dem einen oder andern dieser Gedichte wesentliche Unterschiede festzustellen, da sie sowohl inhaltlich als formell ganz gleichgeartet sind. Einen Anhaltspunkt bietet nur der Refrain, meist ein Sprichwort, um dessen Gedanken sich aber der Dichter in der Ausführung oft sehr wenig kümmert.

Mit einiger Berechtigung kann man nur zwei Gruppen unter diesen Gedichten voneinander abtrennen, ohne dass sie aber so sehr voneinander verschieden wären, dass sie sich gegenseitig ausschlössen: eine mehr oder weniger rein moralisierende Gruppe, die gewisse Sätze der Glaubens- und der Sittenlehre dem Leser ohne gelehrten Prunk vorführen soll, und eine mehr gelehrte Gruppe, in welcher der Dichter besonders durch breite Aufzählung biblischer, historischer und mythologischer Vorbilder wirken will. Die Absicht des Dichters ist dabei immer die gleiche: Geißelung des Lasters und Anempfehlung der Tugend, und diesem Zwecke sind auch immer noch im besonderen die Schlussstrophen jedes Gedichtes gewidmet.

Was die Producte der ersteren Gattung anlangt, so haben manche derselben eine ganz charakteristische Form: kurze, sprichwortartige Sentenzen werden in loser syntaktischer Verbindung, meist asyndetisch und meist auch ohne innern Zusammenhang nebeneinander gestellt, und diese fortlaufende Reihe moralischer Sätze wird nur von Zeit zu Zeit durch den Kehrreim unterbrochen und dadurch das Gedicht in Strophen unterschieden.[1]) Eine große Rolle spielt dabei das Wortspiel, das aber oft so gekünstelt ist, dass es seine Wirkung verfehlt. Ein Gedicht dieser Art ist '*On the instability of human affairs*', MP, S. 74, mit dem zweizeiligen Refrain:

Is this fortune, or is it infortune?
Though I go loose, I tyed am with a lyne.

In der Art dieses Refrains geht es durch das ganze

[1]) Von dieser Form spricht Ten Brink in seiner Literaturgeschichte II, S. 239.

Gedicht fort. Es sollen dadurch die einander entgegengesetzten Richtungen im menschlichen Wollen und Begehren charakterisiert und die Armseligkeit und Unbeständigkeit der menschlichen Natur gezeichnet werden, um auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Nothwendigkeit einer guten Vorbereitung auf den Tod hinzuweisen.

Ähnlicher Art ist '*On the inconsistency of men's actions*', MP, S. 35, das sich aber mehr der Form der Satire auf alle Stände nähert, da auf die Fehler mancher derselben hingewiesen wird. Der Refrain '*It may wele ryme, but it accordith nought*' soll wieder verschiedene Gegensätze zusammenfassen und muss deshalb in der Schlusstrophe, welche Gott um Festigung von 'love and concordannce' in uns bittet, einem harmonischer klingenden Gedanken weichen.

Diese Form, welche der Priambel sehr ähnlich ist, findet sich zwar sonst nicht mehr so streng durchgeführt, aber sie kommt noch in manchem Gedichte in einzelnen Strophen zum Durchbruche. Eine Art Mittelstufe von dieser Form zum breiten Lehrgedichte zeigt sich in MP, S. 117 und MP, S. 150. Ersteres ist in MS. Harl. 2251 (Cat. Nr. 137) betitelt '*The Moralite of the Hors, the Goose, and the Sheepe; translated by Dan Johan Lidgate.*' Dieser letztere Zusatz '*translated*' bezieht sich nicht auf unser Gedicht, sondern auf das im MS. vorhergehende '*The Fable of the Horse, Goose and Sheep pleading ther respective deserts before the Lion and the Judges.*' In unserm Gedichte haben wir es mit gar keiner Fabel zu thun, sondern es ist bloß ein Anhängsel zur obigen Fabel etwa in der Art, wie sie Boccaccio (C V J[1]) als Nutzanwendung auf seine Erzählungen folgen lässt. Und diese Nutzanwendung besteht hier in der Lehre *For no prerogatif his neyghburghe to dispise*, die des Langen und Breiten in wenig Gedanken gegeben wird. In unserem Gedichte ist aber doch noch so ziemlich die Einheit des Themas gewahrt, was man von dem folgenden nicht mehr sagen kann. So ist das anfängliche Thema von MP, S. 150 '*Advice to tittle-tattlers*' ein Sprichwort, das der Dichter mit Berufung auf Cato (Verfasser der Disticha Catonis) seinen Ausführungen zugrunde legt: Reden ist Silber, Schweigen

[1]) So bezeichne ich die Casus Virorum Illustrium.

ist Gold, ist dieses Thema. Aber sehr bald verwirrt sich der Gedankengang, und wir bekommen recht viele Wahrheiten zu hören, die mit dem Anfange und unter sich in keinem Bezug stehen: Falscher Schein, heimlicher Betrug, scheinbare Unschuld, Bestechlichkeit, Stolz und andere Laster werden gegeißelt, und darauf folgt wieder eine Reihe der disparatesten Sentenzen. Erst die Schlusstrophe kehrt wieder zum ursprünglichen Thema zurück.

Ähnlich und wo möglich noch verworrener in der Anlage ist MP, S. 216 '*The triumph of virtue.*' Bilder aus der Natur werden in großer Menge beigebracht, ohne dass abzusehen wäre, wie damit dem Thema *Let men vertu leere* gedient sei. Dieses wird erst später klarer mit Bezug auf die einzelnen Stände behandelt, wo bei jedem einzelnen Stande erwähnt wird, was man von ihm profitieren könne. Den Schluss bildet eine langathmige Ermahnung zu jeglicher Tugend.

In manchem dieser Gedichte hat Lydgate schon einigermaßen seine Gelehrsamkeit durchblicken lassen und mit der Erwähnung des einen oder andern antiken Namens geprunkt, so im früher erwähnten MP, S. 150, wo er sich auf Cato beruft (MP, S. 150, 3) und Diogenes erwähnt (MP, S. 150, 23). Dies geschieht in ziemlich maßvoller Weise in MP, S. 173 '*The concords of company*'. Dieses besteht aus zwei, durch *Verba Translatorum* voneinander schon äußerlich getrennten Theilen. In dem ersten Theile, wahrscheinlich einer Übersetzung eines mittellateinischen Gedichtes wird die Lehre gegeben, unter Wölfen mitzuheulen,[1]) und es werden andere bedenkliche Lehren daran geschlossen, die nun der Dichter im zweiten Theile rectificiert[2]) und durch andere heilsame Lehren und Ermahnungen ersetzt. Der Dichter beruft sich hier auf Isokrates und Cato (MP,

[1]) Ein lateinisches Sprichwort ungefähr aus dem X. Jahrhundert ist ähnlichen Inhalts und ähnlicher Form wie unser Motto:

Si comes esse lupi vis voce sibi simuleris
(Kürschners Bibl. I, S. 283).

[2]) Cat. MS. Harl. 2255, Nr. 1: '*The advice is pestilent enough, but at the 8th stanza it is quite contradicted, and there begin the »Verba Translatorum« which make 8 stanzas more so that the former part seems to have been taken from the Latin.*'

S. 176, 6 und 8). Dann werden mehreremale hintereinander Diogenes, Alexander und Darius genannt (MP, S. 176, 11, 12, 16, 22, 23, 25), neben diesen die Heiligen Antonius und Paulus (MP, S. 177, 1) und gleich hinter dieser Cäsar und Pompeius (MP, S. 177, 3). Auch Pygmalion und Venus (MP, S. 177, 22, 23) werden genannt. Dieses Gedicht führt uns somit schon zur gelehrten Gruppe der Dichtungen Lydgates hinüber. Der Grundgedanke, der sich durch alle diese Producte hindurchzieht, beschäftigt sich wieder mit der Unvollkommenheit der menschlichen Natur, mit der Vergänglichkeit alles Irdischen und der daraus sich ergebenden Nutzanwendung.

In einer dieser Dichtungen MP, S. 156 *'A poem against self-love'* macht Lydgate noch mäßigen Gebrauch von seinen historischen und mythologischen Kenntnissen, er nennt nur Thersites, Hektor (MP, S. 160, 27) und Pygmalion (MP, S. 160, 25), aber einen großen Theil des Gedichtes füllen Bemerkungen über die Eigenschaften verschiedener Thiere aus, wie wir sie in den Bestiarien finden. In unserem Gedichte verfolgt Lydgate damit den Zweck, die Unvollkommenheit aller Geschöpfe zu betonen und durch diesen Hinweis auch den Menschen an seine eigenen Mängel und Gebrechen zu erinnern und vor Überhebung zu warnen:

Look in thy merour and deeme noon othir wihte

ist der Refrain. Den bei weitem größeren Theil des Gedichtes aber füllen sentenzenartige Betrachtungen aus von sehr verschiedenartiger Natur, wie wir sie schon früher zu beobachten Gelegenheit hatten.

Ähnliche Gedanken bringt uns MP, S. 193 *'On the mutability of human affairs'*, das schon einen sehr gelehrten Charakter hat. Der Dichter sucht nämlich eine Erklärung für die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur und findet dieselbe in der eigenartigen Zusammensetzung des menschlichen Leibes aus den vier Elementen und den dadurch bedingten entgegengesetzten Strömungen, die, je nachdem das eine oder andere Element vorherrscht, zu den vier Temperamenten führen. Dieselben Gegensätze und dieselben Einwirkungen findet der Dichter in den vier Jahreszeiten, in der Ähnlichkeit derselben mit den vier Lebensaltern und

ihrem Einflusse auf die menschliche Constitution. Auch die Wichtigkeit des Einflusses der Gestirne auf die menschliche Natur wird hervorgehoben. Der Schluss ist natürlich wieder eine salbungsvolle Ermahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, und mit der Aufforderung zu *contricioun, strifft, hoosyl* schließt das Ganze.

Den gleichen Titel gibt Halliwell einem andern Gedichte MP, S. 22, ohne dass es aber viel mit unserem gemein hätte. Der Refrain *All stant in chaunge like a mydsomer rose* ließe erwarten, dass es sich um den beständigen Wechsel und die Hinfälligkeit im menschlichen Leben handle. Doch, wie in der Regel, nimmt es Lydgate auch hier nicht so genau mit dem logisch zu erwartenden Gedankengang. Er spricht von der verschiedenen Vertheilung der Geistesgaben bei den Menschen, zeigt dann an Beispielen, dass nicht alles Gold ist, was glänzt, spricht dann von der Pracht des Frühlings, indem er es dem Leser überlässt, den Gedanken an dessen Vergänglichkeit auszuführen, kommt dann auf die verschiedenen Eigenschaften der Vögel zu sprechen, bringt ohne rechten Bezug eine äsopische Fabel hinein und kommt erst mit Strophe sechs dem ursprünglichen Gedankengang näher, indem er von da ab den beständigen Wechsel im Reiche der Natur schildert und dann auf das Menschengeschlecht übergeht, als dessen Vertreter er, wie es scheint, alle ihm bekannten Größen der biblischen und profanen Geschichte anführt. Zum Schlusse redet er von den christlichen Märtyrern, deren Erwähnung ihm Anlass gibt, auf Christi Leiden und fünf Wunden hinzuweisen, womit das Gedicht schließt.

Ähnliche Gedanken bringt MP, S. 122 *'On the wretchedness of worldly affairs.'* Hier werden die Chaucerschen Verse:

How this world is a thurghfare ful of woo,
And we ben pilgrimes, passing to and fro[1])

mit reichen Beispielen aus Bibel und Weltgeschichte begründet. Doch verweilt der Dichter hier zum Unterschiede vom früheren Gedichte länger bei der vaterländischen Geschichte mit Rückblicken auf die jüngste Vergangenheit.

[1]) Der Gedanke muss Lydgate besonders gefallen haben, denn er findet sich wieder in der *Story of Thebes* III, fol. 372 b/c (nach Köppel, 1884, S. 72, A. 1).

Am Schlusse wieder religiöse Betrachtungen und ein Panegyricus auf '... *maister Chaucier, chief poete of Bretayne*', MP, S. 128, 25.

Ein anderes, in zwei Gedichten behandeltes Thema ist die Anempfehlung von Mäßigung. Es sind die Gedichte MP, S. 80 '*On moderation*' und MP, S. 208 '*Measure is treasure.*' Mit Berufung auf das alte Sprichwort '*mesour is tresoure*' handelt der Dichter im ersten derselben von der Ordnung im Weltall, von der Sphärenharmonie, und bringt uns dann den recht prosaischen Gedanken, dass Maß und Gewicht für alle Handwerker nöthig sei, spricht vom Richter und Redner, betont auch, dass der Koch das rechte Maß anwenden müsse, um die Suppe nicht zu versalzen, und schließt daran allgemeine Gedanken und den biblischen Satz:

So as thow weyest be mercy or rigoure,
The mesure same shal be don to the
(MP, S. 83, 19, 20).

Alle diese Gedanken sind im zweiten Gedichte nur viel breiter ausgeführt. Es werden weltliche und kirchliche Fürsten vorgeführt, zahlreiche Beispiele aus der Weltgeschichte beigebracht, alle Stände vom König bis zum Bauer und Kärrner aufgezählt, und allen wird 'mesure' empfohlen.

Zweimal verwendet Lydgate Gestalten aus der Geschichte, um uns deren unglücklichen Schicksale vorzuhalten und daraus besondere Lehren zu abstrahieren. Das einemal ist es die Geschichte der unglücklichen Königin Dido (*The moral of the legend of Dido,* MP, S. 69), die dem Dichter Anlass gibt, dem weiblichen Geschlechte nützliche Rathschläge zu ertheilen. Freilich sind diese Lehren recht verschwommener Natur, und besonders der in der Schlussstrophe den Hausfrauen gegebene Rath, auf ihre Dienstboten recht acht zu haben und ihnen keinerlei Freiheiten zu gestatten, muthet etwas hausbacken und einfältig an.

Das anderemal ist es die Geschichte des Königs Sardanapal (MP, S. 84 '*A poem against idleness etc.*'), die der Dichter in seiner bekannten lehrhaften Weise ausnützt. Im Eingange bringt er wieder eine große Menge biblischer, mythologischer und geschichtlicher Gestalten, deren Thaten

er im einzelnen würdigt, und bleibt schließlich bei Sardanapal stehen, dessen erbärmliches Leben und jämmerliches Ende er dem Leser als abschreckendes Beispiel recht eindringlich vorzuhalten sucht. Das Gedicht scheint mit seiner darin aufgestapelten Weisheit gewaltig imponiert zu haben. Der Catalogus (MS. Harl. 2251, Nr. 63) schickt eine umfangreiche Inhaltsangabe voraus: '*A Poem concerning Vice and Vertu; that is for vertuous Laboure, and against Slouthe and Negligence. Beginn: »Two maner of folkes to put in remembraunce.« Herein the Author treates of Thubal and Pictagoras founders of Musyke, the children of Sethe, who fonde first the hevenly Mocyouns, quod Ennoke primo invenerit literas Ebraycas, quæ confectæ fuerant durante diluvio in Columpna lapidea. Item, secundum Jeronimum, Esdras invenit literas Ebraycas, sub imperio Zorobabell. Pictagoras fonde first Y. Carmentus foundour of oure Latin Letters. Omerus founder of Eloquence. Tullius of Rhetoryke. Calicatres founde firste Gravynge. Euclyte and Albumazar were founders of Geometrye. Ceres fonde first the tilthe of Lande, Eolus fonde firste Speres for the Werre, Aristeus fonde firste wevynge of Clothe. Fydo fonde firste Mesures and Balaunces. The Tragedy of Sardanapalle thate fonde firste* **Ydelnesse**: —'

Ein reines Lehrgedicht glaubt man anfangs vor sich zu haben, wenn man die ersten Strophen von MP, S. 66 '*Rules for preserving health*' liest. Aber unser Dichter kann es sich nicht versagen, unter seine diätischen Regeln auch heilsame Ermahnungen einfließen zu lassen, z. B. Heuchler und Schmeichler zu fliehen, nicht streitsüchtig zu sein, sein Morgengebet immer zu verrichten, keine falschen Eide zu schwören u. dgl., als ob die Beobachtung dieser Lehren wesentlich zur Erhaltung und Förderung der Gesundheit beitrüge.

§ 3. Die Gelegenheitsdichtung Lydgates.

Diese Dichtungsgattung wurde von Lydgate sicher in ausgedehnterem Maße gepflegt, als wir aus den paar Proben, die uns Halliwell bietet, ersehen können. Doch zeigen uns auch diese (MP, S. 2 '*Pur le roy*', MP, S. 213 '*Ballad on presenting an eagle to the king and queen on the day of their marriage*' und MP, S. 49 '*Lydgate's application to the duke*

of Gloucester for money') hinlänglich die Stellung unseres Dichters zu den Großen der Zeit, zum Königshause und zu den mächtigsten Fürsten und Mäcenen des Reiches. Schon zu Lebzeiten Heinrichs IV. steht er in inniger Beziehung zum Kronprinzen, zum nachmaligen Heinrich V., auf dessen Befehl er, wie er selbst sagt, sein Troy-book schrieb (vgl. Köppel, 1884, S. 11, A. 1) und zu dessen Hochzeit mit der französischen Prinzessin Katharina er einen Adler mit einem Gedichte präsentierte (MP, S. 213[1]), und dessen Tod seiner Muse Töne aufrichtigen Schmerzes entlockte (MP, S. 125, Z. 25 ff.). Nach dessen Tode war der erste Machthaber des Reiches Herzog Humphrey von Gloucester, „der Protector und Defensor des Reiches", der die vormundschaftliche Regierung für den minderjährigen Heinrich VI. in England zu führen hatte. Dieser ehrgeizige und auf seine eigenthümliche Stellung zwischen seinem Bruder Bedford und seinem Oheime Beaufort, Bischof von Winchester, eifersüchtige Große sah vielleicht in den Versen unseres Dichters ein gutes Mittel, um seine Person mit dem Schimmer der Dichtung zu umgeben und dadurch auch seine weltliche Machtstellung zu festigen. Er war es, der unseren Dichter zur Abfassung der 'Falls of Princes' vermochte (Köppel, 1884, S. 14) und ihm dazu die nöthigen Bücher besorgte (vgl. MP, S. 49, Aufschrift). Lydgate nützte dies seinerseits auch aus, und der Herzog musste die Verse mit klingender Münze bezahlen (MP, S. 49). Aber dafür wusste der Dichter auch dem in Ungnade gefallenen und auf zweifelhafte Art aus dem Leben geschiedenen Manne ein treues Andenken zu wahren und seine Dankbarkeit in einer Grabschrift auszudrücken. (Im Cat. MS. Harl. 2251 wird hinter unserm Gedichte MP, S. 49 als Nr. 6 erwähnt: '*Epitaphium ejusdem Ducis Gloucestrie*'.[2]) Als im Jahre 1432

[1]) In MS. (Harl. 2251, Nr. 128) heißt es ausdrücklich: *'A Ballad accompanying an Eagle presented to our king Henry V. and the Queen, on the Day of their Espousals.'*

[2]) Wir hätten hier ein Zeugnis, dass Lydgate noch über das Jahr 1447 hinaus lebte, denn Gloucester wurde verhaftet 11. Februar 1447 und starb 28. Februar desselben Jahres. Schick erwähnt dieses Gedicht (Introd. XCVI), spricht sich aber sehr reserviert aus. Er meint, man müsse die Echtheit des Gedichtes erst beweisen. Ich

der jugendliche Heinrich VI. nach vorausgegangener Krönung in Frankreich in England einzog, verfasste Lydgate zur Feier des Ereignisses ein umfängliches Gedicht (MP, S. 2 'Pur le roy') und nahm jedenfalls hervorragenden Antheil an der Anordnung der ganzen Festlichkeit. Auch unter dem neuen Regime blieb unser Dichter in seiner Stellung als Hofpoet (Cat. MS. Harl. 2251, Nr. 109 wird erwähnt *'A Ditty translated from the French of John . . . by our John Lidgate, and ascribed to Margaret Queen of king Henry VI.'*, allerdings mit dem Zusatze *'as it seems')*, ja ein freilich wertloses Zeugnis lässt ihn noch im hohen Greisenalter diese bevorzugte Stellung unter Eduard IV. einnehmen.[1]) Das MS. Harl. 116 enthält eine Lydgate zugeschriebene Grabschrift für Guy of Warwick (Cat. MS. Harl. 116, Nr. 17 *'Epitaphia missella Guidonis a Warwyke, Johannis Lidgate Monachi de Bury, et unius mulieris')*. Wenn dieselbe von Lydgate herstammt, so ist er dazu wahrscheinlich durch Richard de Beauchamp, Earl of Warwick, bewogen worden, der in der Abwesenheit des früher genannten Bedford Statthalter von Frankreich war. Derselbe war es auch, der Lydgate veranlasste, einen poetischen Stammbaum des englischen Königshauses aufzustellen, der die specielle Tendenz hatte, die Anrechte des englischen Königs auf den französischen Thron hervorzuheben (vgl. Schick, Introd. XCIII, der aus einer Stelle des Gedichtes auch den Aufenthalt Lydgates in Paris nachweist — im Jahre 1426).

MS. Harl. 372 (Cat. MS. Harl. 372, Nr. 5) enthält eine

glaube, der Fall ist umgekehrt: es ist, da die Überlieferung für die Echtheit spricht, erst die Unechtheit des Gedichtes zu beweisen. So lange aber dies nicht geschehen ist, müssen wir das Zeugnis anerkennen, was ja auch mit den sonstigen Daten vereinbar ist.

[1]) Cat. MS. Harl. 2251, Nr. 117: *'The Treatise de Regimine Principum . . . Beg. »God almyghti save and conferme oure kynge.« This work was of mighty repute in days of yore, and is pretended to have been translated out of Greek into Arabic or Chaldee by one John a Spaniard, and from thence into Latin, by Philipp a Frenchman; and so into English Verse by Lidgate, at the Request of king Edward IV as it seems; because Dan John lived not to finish his task. This appears by a Marginal Note . . . Here deyde the Translatour, a noble Poete Dane Johne Lydgate; and his followere gan his Prologe in this wise; per Benedictum Burghe'* (vgl. Halliwell, Introd. VI, VII; Schick 1891, Introd. XCV).

Sammlung von Gedichten auf englische Könige (*'Poems on the kings of England'*) mit dem Zusatze *'perhaps by Lidgate'*. Vielleicht findet sich unter diesen das eine oder andere, das unser Dichter, durch seine Stellung zum Hofe veranlasst, auf die Vorfahren des regierenden Königs dichtete.

Das erste der Zeit nach unter den drei von Halliwell edierten Gedichten (MP, S. 2, 49, 213) ist, wie sich aus dem Datum des Ereignisses ergibt, MP, S. 213. Die Hochzeit Heinrichs V. mit Katharina von Frankreich war am 23. Juni 1420, mit welchem Datum beiläufig auch die Abfassungszeit unseres Gedichtes bestimmt ist. Der Dichter führt darin alle ihm bekannten Eigenschaften des „königlichen" Vogels auf, die ihm durch Dichter, Gelehrte (clerkis) und die Heilige Schrift beigelegt werden, und gibt im Refrain die Bedeutung für die gegenwärtige Feier:

Honour of knyghthode! conquest and victory!

und im zweiten Theile des Gedichtes seinen Segenswunsch:

Helthe and welfare, joy and prosperité.

Wir dürfen erwarten, dass diese beiden Geschenke von unserem Dichter nicht umsonst gegeben wurden, sondern ein reiches königliches Gegengeschenk nach sich zogen.

Das zweite in zeitlicher Reihenfolge ist vielleicht MP, S. 49, das im MS. den Titel führt *'Littera Dompni Johannis Lydgate Monachi Monasterii Sti Edmundi de Bury missa ad Ducem Gloucestrie in tempore translationis libri Bochasij, pro opportunitate pecuniae.'* Die Erwähnung des Boccaccio deutet höchstwahrscheinlich an — natürlich handelt es sich vor allem um C V J — dass das Werk unserem Dichter zur Ausarbeitung der 'Falls of Princes' überschickt wurde. Dadurch kämen wir (Köppel, 1884, S. 14 und 16) auf spätestens 1424, um welche Zeit also unser Dichter obiges Werk geschrieben hätte. In humoristischer Weise pumpt Lydgate darin seinen Gönner an, indem er schildert, wie seine Börse eine böse Krankheit, die Auszehrung, bekommen habe, gegen die ihr kein Arzt und kein Apotheker helfen könne, wie eine allzu starke Laxierung ihrem Magen geschadet hätte, und wie sie nun einem Schiffe gliche, das bei der herrschenden Ebbe an den Strand gefesselt ist. Nur ein Mittel gäbe es noch, ihr zu helfen *'with silver plate,*

enprinted with coynguage' (MP, S. 51, 8). Ein angehängtes Geleit soll den Dichter wegen seiner Kühnheit entschuldigen und den etwaigen unangenehmen Eindruck, den das Gedicht machen könnte, verwischen.

Eines der umfangreichsten Gedichte ist MP, S. 2 *'Pur le roy'*, das den Einzug Heinrichs VI. in London schildert. Das Datum des Ereignisses ist der 21. Februar 1432. Unser Gedicht wird wenig später verfasst sein, wie aus der genauen Schilderung der Vorgänge und der völligen Übereinstimmung derselben mit der Schilderung des Londoner Chronisten Fabyan ersichtlich ist. Statt einer Analyse des Gedichtes lasse ich hier den Bericht des Chronisten folgen: *'In this .X. yere and .VII. daye of Decembre, kynge Henry the .VI. was crowned in Parys, of the cardinale of Wynchester, at the whiche coronacion was present the lorde regent, the duke of Burgoyne, and dyverse other nobles of Fraunce, whose names Gaguynus putteth nat in his booke, for reproche of the Frenshemen. And after the solempnyte of this feest was endyd, wherof the circumstaunce to shewe in ordre wolde aske a longe leysour, the kynge departyd from Parys, and so came to Roan, where he helde his Cristemas, and that done he sped him into Calays.*

And whan he had soiourned there a season, he toke shyppynge and retourned into Englande, and landed at Dover the .IX. daye of February. Than he was mette upon Baram Downe or Barham Howth, that is betwene Dover and Caunterbury, with a great company of gentyls and comonest of Kent, alle cladde with rede hodes; the whiche accompanyed hym tyll he came to Blak Heth, where he was mette with the mayer and the cytezeyns of London upon a Thursdaye, beynge the .XXI. daye of February, the cytezeyns beyng cladde in whyte, with dyvers werkes or conysaunces browderyd upon their slevys, after the facultie of theyr mysterys or craftes; and the mayor and his brether were alle clothed in scarlet. And after due obeysaunce and salutynge of the kynge, they rode on before hym towarde the cytie. Whan the kyng was comyn to the bridge, there was devysyd a myghtly gyaunt standynge with a swerde drawyn, havynge this speche wryten by hym:

All tho that been enemyes to the kynge
I shall theym clothe with confucion,

Make hym myghty by vertuous lyvynge,
His mortall foon to oppresse and bere hym downe.
And hym to encreace as Christes champyon,
All myschevys from hym to abridge,
With grace of God, at the entry of this bridge.

And whanne the kynge was passid the firste gate, and was comyn unto the drawe bridge, there was ordeyned a goodly tower, hanged and apparayled with sylke and clothes of aras in moost ryche wyse; out of the whiche sodaynly apperyd .III. ladyes rychely clad in golde and sylke, with coronettes upon theyr heddes: wher of the firste was named dame Nature, the seconde dame Grace, and the thirde dame Fortune; the whiche unto the kynge had this speche;

We ladyes thre, all by one consent,
Thre goostly gyftes, hevynly and dyvyne,
Unto the sir kynge, as nowe we do present,
And to thyne hyghnes, here we do this tyme
Utterly shewe, and theym determyne,
As I Grace, firste at thy comynge,
Endowe the with scyence and counynge.

And I Nature, with strength and fayresse,
For to be loved, and drade of every wyght.
And I Fortune, prosperyte and rychesse
The to defende and to gyve the myght,
Longe to enioye and holde the trewe ryght,
The vertuous lyfe, with honour to procede,
That thy .II. ceptours thou may well possede.

There was also in the sayd tower .XIIII. virgyns, all clothyd in whyte, wherof .VII. stode upon the ryght hande of the sayd thre ladyes, and .VII. upon the left hande. The .VII. upon the ryght hande had bawderykes of saphir colour or blewe; and the other .VII. had their garmentes powdred with sterres of golde. Than the first .VII. presentyd the kyng with the .VII. gyftes of the Holy Goost, as sapyence, intellygence, good counsayll, strength, cunnynge, pytie, and drede of God; and the other .VII. gave unto hym the .VII. gyftes of grace in maner as foloweth;

God the endowe with crowne of glorye,
And with the ceptre of clennesse and pytie,

And with a swerde of myght and victorye,
And with a mantell of prudence clad thou be,
A shylde of fayth for to defende the,
An helme of helth wrougth to thyne encreace
Gyrte with a gyrdyll of love and parfyte peace.

And after they had thus saluted the kynge, anone they began this roundell with an hevenly melodye, and songe as foloweth;

Soveraygne lorde, welcome to your citie,
Welcome our ioye, and our hertes pleasaunce,
Welcome our gladnesse, welcome our suffysaunce,
Welcome, welcome, right welcome mut ye be.
Syngynge before thy royall majeste.
We saye with herte withouten varyaunce,
Soveraygne lorde, nowe welcome out of Fraunce.

The mayer and cytezyns with alle the comynaltie,
Reioyse your comynge newly out of Fraunce
Wherby this cytie and they releeyd be
Of all theyr sorowe and former grevaunce.
Wherfore they say, and synge withont variaunce[1])
Welcome, welcome, welcome our hertes ioye,
Welcome you be unto your owne newe Troye.

Than the kynge rode forthe a softe pase tyll he came at the entre of Cornhylle, wherupon the hylle was ordeyned a tabernacle of curyous werke, in the whiche stode dame Sapyence, and aboute her the .VII. artes or scyences lyberall. As first, gramer, logyke, rhetoryke, musyke, arsmetyke, gemetry, and astronomye, everiche of theym excercisynge theyr connynge and facultie, and the lady herself hadde this speche to the kynge;

Lo I, chief pryncesse, dame Sapyence,
Shewe unto you this sentence of scripture:
Kynges that been most of excellence,
By me they reygne, and moost ioye endure.
For thourgh[2]) *my helpe and my besy cure,*
To encrease theyr glory and their hygh renowne,
They shall of wysdome have full possession.

---

[1]) MS. *greve.*
[2]) MS. *thorwth.*

Thanne the kynge passed on tyll he came to the conduyt in Cornehylle, where was sette a pagent made cercle wyse, and in the summet or toppe therof was sette a childe of wonderfull beauté, apparaylled lyke a kynge: upon whose right hande satte lady Mercy, and upon the left hande lady Trouth, and over them stode dame Clennesse, enbrasynge the kynges throne. Then before the kynge stode .II. iuges and .VIII. sergeauntes of the coyfe; and dame Clennesse had this speche to the .VI. Henry the kynge;

Loo by the sentence of prudent Salamon,
Mercy and right preservyn every kynge,
And I Clennesse observed by reason,
Kepe his trone from myschief and fallynge,
And maketh it stronge with longe abydynge.
So I conclude, that we ladyes thre
A kynge preserve in longe prosperyte.

And Davyd sayd, the psalme berith witnesse,
Lorde God thy dome gyve to the kynge,
And gyve to hym thy trouth and rightwysnesse,
The kynges sone here on erth lyvynge.
And thus declaryd he by his wrytynge,
That kynges and prynces shuld aboute them drawe
Folke that ben trewe and well lernyd in lawe.

After this speche thus declaryd, the kynge rede forthe a quycker pase tyll he came unto the welle of grace and the welle of pyté: and at every welle a lady standynge, that mynystered the water of every welle to suche as wolde aske it, and that water was turnyd into good wyne.

Aboute thyse welles also sette dyverse tryes with florysshynge levys and fruytes, as orenges, almandes, pomegarnades, olyves, lymonys, dates, pepys, quynces, blaunderellys, peches, and other more comon fruytes as costardes, wardens, promewardons, richardons, damysyns, and plummes, with other fruytes longe to reherse; the whiche were so cunnyngly wrought, that to many they apperyd naturall trees growynge.

In the bordour of this delicious place, which was named Paradyse, stode .II. forgrowen faders, reasemblyng Ennok and Hely, the whiche had this sayinge to the kynge;

Ennok firste with a benygne chere,
Prayed God to vpholde his prosperytie,
And that noone enemyes have of the power,
Nor that no childe of false inyquytie
Have power to perturbe thy felycitie.
This olde Ennok the processe gan[1]) *well telle,*
Prayed for the kynge as he rode by the welle.

After Helias with his lokkys hoore,
Sayd well devoutly, lokynge on the kynge,
'God concerve the and kepe evermore,
And make the blyssed here on erth lyvynge,
And preserve the in al maner thynge;
And specyall amonge kynges all,
In enemyes handes that thou never fall.

And that speche fynysshed, the kynge rode forthe a lytell ferther, and there ordeyned a tower garnysshed with the armys of Englonde and of Fraunce. This tower was wonderfull to beholde, for there was shewyd in ordre the tytle which the kynge had unto the crowne of Fraunce.

And upright by this tower stode .II. greene trees artificially with grene levys garnysshed and wrought, that one beryng the genelogy of seynt Edwarde, and that other of seynt Lowys, and garnysshed with leopardes and flourdelycees. And over thyse .II. foresayd trees, was ordeyned the thirde, whiche was made for the sprynge of Jesse, wherin was shewyd the genelogy of our blessyd Lady, set out in moste curyous wyse, and upon the front of this tower were wryten thyse versys folowynge;

By thyse .II, trees whiche here growe upryght,
From seynt Edwarde and also seynt Lowys,
The rote I take, palpable to eche syght,
Conveyed by lyne from kynges of great pryce,
Whiche some bare leopardes, and some flourdelycee;
Armys excellent of honour have no lacke,
Whiche the sixt Henry may nowe bere on his backe.

As in degre of iust successioune,
As olde cronycles truely determyne,

---

[1]) MS. *can.*

Unto this kynge is nowe discendyd downe,
From eyther partye right as any lyne.
Upon whose hede now fresshely doth shyne,
Two ryche crownes moost soveraygne and plesaunce,
To brynge in peas atwene Englande and Fraunce.

Thanne from this, the kynge passyd on tyll he came at the conduyt at Paulys gate, where was pyght a celestyall trone, and therin was sette a personage of the Trinité, with a multytude of aungellys playinge and syngynge upon all instrumentes of musyk; and upon the front of the sayd crowne was wryten thyse verses or balades folowynge, the whiche were spoken by the fader unto the kynge;

To you my aungellys this precept ye assure,
This prynce that is so yonge and tender of age,
That ye entende and do your besy cure,
To kepe and save hym from al maner damage,
In his lyfe here, durynge al his age,
That his renowne may sprede and shyne ferre,
And of his two realmes to cease the mortall werre.

And I wyll ferther, as I shewe to hym here,
Fulfyll hym with ioye and worldly habundaunce,
And with length of many and holsome yere,
I shall comfort and helpe with al pleasaunce,
And of his liegis to have faythfull obeysaunce.
And also multyply and encrease his lyne,
And cause his nobles thorough the worlde to shyne.

And this done he entred the churchyarde, wher he was mette with procession of the deane and the chanous of Paulys: with whom also in pontificalibus came the archebysshop of Caunterbury and chaunceller of Englande, with the bysshop of Lyncolne, of Bathe, of Salysbury, of Norwiche, of Ely and of Rochester the whiche so conveyed hym into the churche, and there made his oblygacions. And that done, he toke agayne his stede ad the west dore of Paulys, and so rode forth, unto Westmynster, where agayne he was of the abbot and covent receyved with procession, and by theym conveyed unto seynt Edwardes shryne, and there taryed whyle Te Deum was songe in the quyer. And that fynysshed, he was of his lordes conveyed

unto his palays, and thanne the mayre with his cytezeyns retourned ioyously to London.

Than upon the Saturdaye folowynge, beynge the . XXIII . daye of Februarii, the mayer and aldermen yode unto the kynge, and presented hym with an hamper of golde, and therin a thousande pounde of fayre nobles, for the which the kyng yeldyd unto them lovynge thankes.'

Vergleicht man die Schilderung Lydgates mit der des Chronisten, so findet man, dass beide hinsichtlich der Vorgänge bis ins Detail stimmen, sind doch sogar dieselben Früchte (MP, S. 15, 11 ff.) in fast gleicher Reihenfolge und gleicher Anzahl aufgezählt.[1]) Wir haben hier ein deutliches Beispiel der peinlichen Genauigkeit Lydgates, wo es sich um sachliche Correctheit handelt.

Wenn von den Dichtungen Lydgates Manches verloren gegangen ist, so dürfen wir wohl annehmen, dass darunter nicht wenige in die eben besprochene Kategorie gehören. Die Leichtigkeit seines Verseschmiedens wird wohl recht oft in Anspruch genommen worden sein. Wenn MP, S. 220 '*A lover's complaint*' unserem Dichter angehört, was Köppel (1885, S. 76) bezweifelt, so kann man es in einer Hinsicht

---

[1]) Doch können die beiden Producte in der Form, wie wir sie vor uns haben, nicht unmittelbar von einander abhängig sein. Fabyans Schilderung geht gewiss auf eine poetische Schilderung des Festes zurück, wie wir aus den poetischen Stücken der Chronik ersehen können, in welche Verse hineingekommen sind, die in der Erzählung der Chronik störend wirken. So heißt es: . . . *Ennok and Hely had this sayinge to the kynge:*

> *Ennok firste with a benygne chere*
> *Prayd God to upholde his prosperytie*
> *(And that none enemyes have of the power) etc.*

und später:

> *This olde Ennok the processe gan well telle*
> *Prayed for the kynge as he rode by the welle.*
> — — — — — — — — — — —
> *After Helias with his lokkys hoore,*
> *Sayd well devoutly lokynge on the kynge.*

Diese Verse können nur aus einer poetischen Schilderung des ganzen Festes herübergenommen sein. Andererseits aber wird unser Gedicht durch die Chronik an manchen Stellen ergänzt. Wahrscheinlich hatte der Chronist eine bessere Fassung von unserem Gedichte vor sich und benützte dieselbe für seine Schilderung.

wohl in diese Gruppe aufnehmen. Irgend eine hoch gestellte Dame wird die Sprödigkeit ihres Ritters bedauert, und, um dieselbe zu überwinden, bei unserem Dichter sich ein Poem bestellt haben, das in würdiger Weise ihre Gefühle dem Ritter gegenüber zum Ausdruck bringen musste.

§ 4. Die religiöse Dichtung Lydgates.

Die hieher zu rechnenden Dichtungen gehören ihrem größten Theile nach wohl der letzten Periode des dichterischen Schaffens Lydgates an. Durch den Anblick eines Kreuzes, wie er selbst in seinem „Testamente“ sagt (MP, S. 259, 12), betroffen, war er zur Einsicht gekommen, dass seine früheren Dichtungen nur *'veyn fablys'* (MP, S. 258, 17) gewesen seien, und dass er nunmehr seine Feder würdigeren Gegenständen widmen müsse:

— — — — — — — — — —

In my last age takyng the sentence,
Theron remembryng my penne I took in hande,
Gan to write with humble reverence etc.

So wendete sich denn Lydgate der geistlichen Dichtung zu und pflegte diese in ausgedehntem Maße nach den verschiedensten Richtungen hin. Neben poetischen Gebeten (MP, S. 178 *'St. Ursula and the eleven thousand virgins'*; MP, S. 205 *'A prayer to St. Leonard, made at York'*, und andere, deren Titel im Kataloge ähnlichen Inhalt vermuthen lassen), geistlichen Ermahnungen (MP, S. 60 *'A call to devotion'*) und Paraphrasen biblischer Texte (MS. Harl. 2251, Nr. 124 *'Gloriosa dicta sunt de te'* etc.; MS. Harl. 2255, Nr. 10 *'Another upon the Pater Noster, made by the Author when he was grown old'*; Nr. 11 *'Upon the Psalm de Profundis'*; Nr. 40 *'A paraphrase upon Deus in nomine tuo'* u. a.) finden wir Gedichte auf die heil. Jungfrau (MS. Harl. 2251, 8 *'Another upon Stella Celi exstirpavit »Thou hevenly Quene of Grace, our Lode-Sterre«*; MS. Harl. 2255, Nr. 18 *'Another upon the 15 Gladnessys and 15 Hevynessys of the Virgin Mary'*; Nr. 24 *'De Sancta Maria'*), Gedichte auf kirchliche Feste, viele Legendendichtungen, und endlich wäre noch hieher das ganz vereinzelt dastehende und aus mehreren Gedichten compilierte *'Testamentum'* MP, S. 232 zu rechnen.

MP, S. 205 *'A prayer to St. Leonard, made at York'* ist, wie der Titel andeutet, ein poetisches Gebet zum heiligen Leonhard, der besonders als Schutzheiliger von Verbannten und Eingekerkerten angerufen wird (MP, S. 205, 9, 13, 14, 16). Daneben soll er aber auch Armen, Hungrigen, Gichtbrüchigen, Fieberkranken, Jähzornigen und Schwermüthigen helfen und Alle zum ewigen Heile bringen.

MP, S. 178 *'St. Ursula and the eleven thousand virgins'* ist ein kurzes Gebet um Sündenvergebung mit einem Hinweis auf die vermittelnden Verdienste jener Heiligen.

Eine Art geistlichen Lehrgedichtes ist MP, S. 60 *'A call to devotion'*, das in recht verworrener Weise auf die symbolische Bedeutung von Erde, Eisen, Holz und Stein aufmerksam macht, der die Andächtigen eingedenk sein sollen, wenn sie kirchliche Gegenstände küssen, die aus solchem Materiale verfertigt sind.

MP, S. 78 *'Devotions of the fowls'* gehört vielleicht nicht unserem Dichter an (Köppel 1885, S. 76, A. 1). Der Natureingang und die ganze Situation verweisen auf die Schule Chaucers, unter den Dichtungen Lydgates aber steht das Gedicht vereinzelt da. Der Dichter befindet sich im Freien und hört verschiedene Vogelstimmen, welche die Trinität in kirchlichen Hymnenversen preisen.[1])

Ein bekanntes Gedicht Lydgates ist MP, S. 95 *'Processioune of Corpus Christi'*, eine poetische Erklärung und Rechtfertigung des katholischen Festes. Der Dichter spricht mit viel Aufwand exegetischer Gelehrsamkeit von den Vorbildern des Heiligen Abendmahls im Alten Testamente, angefangen vom Opfer Melchisedechs bis herab zu den Propheten, ohne aber, wie so oft, sein Thema strenge im Auge zu behalten, und geht dann zum Neuen Testamente über, indem er aus den Evangelisten, Aposteln und Kirchenvätern das kirchliche Dogma stützt. Eine Ermahnung natürlich zum würdigen Empfange des Sacramentes schließt das Gedicht.

Eine Dichtungsgattung, die sich der besonderen Pflege Lydgates erfreut, ist die Legendendichtung. Unsere Ausgabe

[1]) Vielleicht hat dem Dichter der Schluss von *'The Court of Love'* vorgeschwebt (von v. 1352 ab), wo gleichfalls verschiedene Vögel lateinische Psalmen und Hymnen singen.

bringt vier solcher Dichtungen. Drei darunter sind ziemlich einfache und kurze Erzählungen, wogegen die vierte (MP, S. 135 '*The legend of St. Austin at Compton*') ein Beispiel der gewöhnlichen breiten und gelehrten Darstellungsweise unseres Dichters gibt.

MP, S. 72 '*Legend of Wulfrike, a priest of Wiltshire*' und S. 73 '*Legend of a monk of Paris*' haben die Aufgabe, den biblischen Satz einzuschärfen: Machab II, 12, 46 '*Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis orare, ut a peccatis solvantour*' (vgl. MP, S. 73, 7, 8, 14 ff.). MS. Harl. 2251, Nr. 44 gibt den Inhalt der beiden Gedichte an: '*Of Wulfryke a Wilt-shire Prieste, who used to synge or say a Masse of requiem for alle Christen Soules; and therefore, when he was dying, his Companion a neighbouring Priest, saw in the church-yard many arise from the Graves, appearing as Children in white Array, who having prayed for the moribund, tourned agayne into theyr Graves.*'

MS. Harl. 2251, Nr. 43 '*How a Man of Paris who used to pray for the souls in Purgatory, being pursued into his Churchyard by enemies, was presently delivered by the Dead there »who arose out ofe their Graves«.*'

The Legend of Dane Joos (MP, S. 62) erzählt (mit Angabe der Quelle, des Speculum Historiale des Vincenz von Beauvais, MP, S. 63, 8) ein Wunder, das die heilige Jungfrau Maria an einem Mönche nach seinem Tode wirkte, welcher zu ihrem Lobe eifrig Psalmen gesungen hatte. (MS. Harl. 2251, Nr. 39 '*A Ditty or Ballad upon Dan Joos a Monk who had long continued to practice particular Devotions toward the Virgin Mary, particularly in reciting Psalms or Hymns remarkable for her name. Wherupon when this monk died suddenly, he was found with a fine red Rose springing out of his mouth, two others from his eyes, and two more from his ears; with the name »Maria ful fayre i-graven« upon them in lettris of bournede golde* [MP, S. 65, 3, 4].')

Schließlich MP, S. 135 '*The legend of St. Austin at Compton*'. Die langathmige, gelehrte Einleitung über die Verpflichtung der Gläubigen zur Entrichtung des Zehent scheint auf höheren Befehl veranlasst zu sein, um dadurch den Irrlehren der Lollarden entgegenzutreten, unter denen sich auch der Satz fand: die weltlichen Herren können

den unverbesserlichen Clerikern die Güter, das Volk ihnen den Zehent entziehen (Hefele, Conciliengeschichte VI, S. 44—964). MS. Harl 2255, 9: *'Another enforcing the Duty of Paying of Tythes to the Church; wherein the legendary Story of the English Apostle St. Austin saying Mass at Compton, and haw the old British Lord of that Town who had been accursed by his Priest for with-holding his Tithes, arose from his Grave, and having received the Discipline from the said Priest (who also arose out of his Grave at St. Austin's call) is much enforced.'*

Eines der letzten Werke unseres Dichters ist sein „Testament", MP, S. 232, ein Conglomerat aus fünf verschiedenen, durch Wechsel der metrischen Form gekennzeichneten Theilen. Es wechselt die achtzeilige fünftaktige Strophe mit dem rhyme royal, so dass erstere dreimal, letzterer zweimal zur Verwendung kommt. Inhaltlich bildet das Ganze ein Gemisch von Gebeten, Selbstanklagen und Ermahnungen mit eingestreuten Naturschilderungen und Vergleichen zwischen Natur und menschlichem Leben.

So liefert das erste Stück in nicht weniger als dreißig Strophen eine ungemein weitschweifige, mit Wiederholungen durchsetzte Lobpreisung des Namens Jesu. Der Refrain ist genommen aus der Stelle des Philippenserbriefes II, 10 'ut in nomine Jesu omne genu flectatur coelestium, terrestrium et infernorum'. Die Gedanken bewegen sich im gewöhnlichen Geleise, es ist kein besonderer Schwung der Phantasie, auch keine besondere Erregung des Gemüths zu erkennen, die man nach dem Eingang fast erwarten möchte. Gelehrte Ausführungen und mythologische Anspielungen müssen das Ganze etwas aufputzen. Diese zwei Elemente spielen besonders im zweiten Stücke *'Testamentum in Nomine Jesu'* eine hervorragende Rolle. Die Situation ist recht gekünstelt. Der Dichter liegt alt und krank darnieder, da erscheint an seinem Bette ein Weib in schwarzer Gewandung mit düsterem Blicke, es ist die Dame Erinnerung *'of myspent tyme'*. Dann kommt ihre Schwester Nachdenklichkeit, die ihm eine jammervolle Rechnung vorhält. Dadurch fühlt sich der Dichter veranlasst, an die vier Jahreszeiten zu denken, und nun liefert er eine lange Beschreibung des Frühlings mit zumeist Chaucer'schen

Attributen und gelehrten Interpretationen. Die ganze Ausführung wird schließlich auf das menschliche Leben im allgemeinen und auf das vergangene Leben des Dichters im besonderen angewendet. Alle diese Betrachtungen nöthigen den Dichter schließlich zu einem Gebete '*Oratio Pervia* (wohl praevia) *Humiliter Confitentis*'. Es soll das Vorbereitungsgebet auf die folgende Beichte vorstellen. In 23 achtzeiligen Strophen fleht der Dichter um Erbarmen, indem er die Langmuth und Barmherzigkeit Gottes anruft, wobei der fortwährende Ruf nach Beicht, Abendmahl und Reue vor dem Tode den Refrain bildet. Den höchsten Affect vermeint wohl der Dichter in den Versen auszudrücken:

That thu Jesu mayst entren in myn herte,
Ther t' abyde moor neere than my sherte,
With aureat lettris grave ther in substaunce

(MP, S. 250, 24—26). Gelehrte Anspielungen an antike Mythologie dürfen natürlich nicht fehlen. Im übrigen sind die Gedanken zum guten Theile schon früher ausgesprochen.

Auf dieses Gebet nun folgt die eigentliche Beichte im rhyme royal. Der Dichter gibt hier einigen Aufschluss über sein Leben, aber in so allgemeinen Zügen, dass sie mit Ausnahme einiger weniger von allen Menschen gelten können. Darnach war die Jugend des Dichters etwas leichtsinnig. Er war faul, eigensinnig und vergnügungssüchtig, kam immer zu spät in die Schule, hatte seine Freude an Hohn und Spott über andere, log und stahl u. s. w. Auch nachdem er in den Benedictinerorden getreten war (MP, S. 256, 22; S. 257, 3)[1]) und nach Ablauf eines Jahres seine

[1]) Es ist jedenfalls eine Anspielung auf persönliche Verhältnisse, wenn er im *Temple of Glas* sagt:

— — — — — — — — — — — —
That were constreyned in hir tender youthe,
And in childhode, as it is ofte couthe,
Y-entred were into religioun,
Or thei hade yeris of discrecioun,
That al her life cannot but complein
In wide copis perfeccion to feine,
Ful couertli to curen al hir smert,
And shew the contrarie outward of her hert
(Temple of Glas, 198 ff.).

Gelübde abgelegt hatte (MP, S. 256, 24), gieng es nur langsam vorwärts. Oft sah er noch zurück, wie das Weib Loths (MP, S. 256, 28), hörte wohl die Regel des heiligen Benedict und trug das schwarze Ordensgewand (MP, S. 257, 15), aber alles dieses behagte ihm sehr wenig. Weltliche Fabeleien und guter Wein ergötzten ihn mehr als heilige Geschichten. Da kam der Umschwung. Der Anblick eines Kreuzes mit großen Wunden (MP, S. 259, 12) und der Inschrift 'Vide' erschütterte ihn. Und dieses 'Vide' war die Ursache des nun folgenden Gedichtes '*Lyk a lambe offryd in sacrifice*'[1]), in welchem Christus uns seine ganze Leidensgeschichte im einzelnen vorhält, uns zur Betrachtung derselben auffordert und ermahnt, unserer kurzen Lebenszeit eingedenk, dieselbe so zu verwenden, dass wir in unser Erbe gelangen.

Auch dieser letzte Theil zeigt wieder den gleichen Stil wie die früheren Partien, nur ist die eigentliche Beichte etwas einfacher und klarer gehalten, wie es der Ton der Erzählung verlangt.

Geschrieben ist das ganze Product, wie aus den fortwährenden Klagen über Alter und Gebrechlichkeit hervorgeht, in den letzten Lebensjahren des Dichters und ist jedenfalls beabsichtigt als Schlusstein des dichterischen Schaffens, wenn damit auch nicht ausgeschlossen ist, dass noch manche kleine Gedichte nachfolgten.

Die Einkleidung in die Form des Testaments ist mit Brandl (Grundriss II, S. 688) wohl auf französische Muster zurückzuführen.

---

[1]) Dasselbe ist auch gesondert vorhanden in MS. Harl. 2251 (Cat. Nr. 30): '*Another wherein our blessed Savior is represented, as rehersing the particulars of his bitter passion, the merits thereof, and his unparalleled Love to Mankind. Beginn: »Beholde O Man! lifte up thy Eye and se.« Burden »Was like a lambe offrede in Sacrifice«.*'

Zweiter Theil.

Einige literarische Nachweise zur Lyrik Lydgates.

§ 1. Beziehungen zur lateinischen Literatur.

Es kann im folgenden nicht darauf ankommen, directe Quellen für die Gedichte Lydgates nachzuweisen. Ist dies schon bei den großen epischen Werken unseres Dichters sehr schwer, und muss man schon hier oft zu „verloren gegangenen“ Fassungen seine Zuflucht nehmen, so ist es bei unserer Dichtungsgattung einfach unmöglich, da sie wie keine andere Ausfluss des subjectiven Denkens und Empfindens des Dichters ist. Man muss sich deshalb darauf beschränken, auf einige literarische Hilfsmittel hinzuweisen, mit denen der Dichter operiert, um gewisse Wahrheiten dem Verstande oder Herzen des Lesers näher zu bringen.

Der Natur des größten Theiles der lyrischen Dichtungen und dem Stande des Dichters entsprechend ist es vor allem die Heilige Schrift, deren Beispiele oder Sätze auf den Leser wirken sollen. Und zwar ist es der lateinische Text, die Vulgata, die sich in den Händen des Dichters befindet, wie Köppel (1885, S. 48, 49) nachgewiesen hat.[1]) Und davon bevorzugt Lydgate wieder das Alte Testament, dessen bedeutendere Gestalten uns fast alle vorgeführt werden, von Adam und Eva[2]) (MP, S. 123, 9—14)

---

[1]) Zu seinen Angaben lateinischer Büchertitel (1885, S. 49, A 1) können wir die Stelle MP, S. 180, 2 hinzufügen: *Judicum dothe expresse.*

[2]) Diese werden in einer Weise genannt, die weniger an die Bibel als an die damaligen Lollandenpredigten erinnert:

Adam in the tilthe whilom was holden wyse,
And Eve in spynnyng prudent was also

angefangen, über Isaak, Jakob (MP, S. 212, 23), Josue (MP, S. 124, 5), Samson (MP, S. 124, 11), David, Absolon, Jonathan, Salomon (MP, S. 24, 25 ff.; S. 124, 8, 9) bis herab zu den Propheten (Abakuk, Daniel, MP, S. 175, 6, 7) und zu den Makkabäern (MP, S. 124, 7), so dass fast alle Bücher des Alten Testamentes unserem Dichter ihre Helden liefern mussten, um sie dem Leser als Vertreter verschiedener Tugenden vorzuführen. Eine schöne, poetische Stelle aus dem Alten Testamente ist stärker ausgenützt als Einleitung zu MP, S. 179 'The chorle and the bird', Str. 1 und 2. Die Stelle, auf die er sich bezieht, ist *Lib. Jud.* IX, 8—15: *Jerunt ligna ut ungerent super se regem: dixeruntque olivae: Impera nobis. Quae respondit: Numquid possum deserere pinquedinem meam, qua et dii utuntur, et homines, et venire ut inter ligna promovear? Dixeruntque ligna ad arborem ficum: Veni et super nos regnum accipe. Quae respondit eis: Numquid possum deserere dulcedinem meam, fructusque suavissimos, et ire ut inter cætera ligna promovear? Locutaque sunt ligna ad vitem: Veni et impera nobis. Quae respondit eis: Numquid possum deserere vinum meum, quod laetificat Deum et homines, et inter ligna cætera promoveri? (Dixeruntque omnia ligna ad rhamnum: Veni et impera super nos. Quae respondit eis: Si vere me regem vobis constituitis, venite, et sub umbra mea requiescite; si autem non vultis, egrediatur ignis de rhamno, et devoret cedros Libani.)*

Das Neue Testament ist weniger herangezogen. Es wird nur im allgemeinen öfter auf Christi Leben, Lehren, Leiden oder Tod in der Schlusstrophe eines Gedichtes hingewiesen, um die Wirkung der im Gedichte gegebenen Lehren möglichst zu verstärken. Diese Art von Nutzanwendung finden wir in MP, S. 74, S. 80, S. 171, S. 193, S. 217.

Nach den biblischen Vorbildern sind es die Gestalten christlicher Märtyrer, die uns Lydgate öfter vor Augen führt, mitunter summarisch, mitunter auch einzeln und

---

(MP, S. 123, 13, 14) klingt wie eine Reminiscenz an die Worte, die dem bekannten Prediger John Ball in den Mund gelegt werden:

Whan Adam delfe and Eve span
Who was than there a gentleman?

(Weiß, Weltgeschichte, 3., VI, S. 560, A. 1).

namentlich. Die damals beliebteste Quelle, aus der auch Lydgate geschöpft hat, ist des *Jacobus a Voragine 'Legenda Aurea'*, der ihm sicher Gewährsmann für das Martyrium der thebanischen Legion[1]) (MP, S. 26, 3; Leg. Aurea cap. CXLI) ist. Ebenso erwähnt Lydgate das Martyrium des heil. Ignatius (MP, S. 233, 27 ff.) nach dieser Quelle. Bei Jacobus a Voragine (Lyoner Folioausgabe) fol. XXXI lesen wir: *Legitur autem quod beatus Ignatius inter tot tormentorum genera nunquam ab invocatione nominis Jesu Christi cessabat. Quem cum tortores inquirerent, cur hoc nomen toties replicaret, ait: Hoc autem cordi meo inscriptum habeo et ideo ab eius invocatione cessare non valeo. Per mortem igitur eius illi quae audierant volentes curiosius experiri, cor eius ab eius corpore avellunt, et illud scindentes per medium totum cor eius inscriptum hoc nomen Jesus Christus litteris aureis inveniunt.* Auch die Erwähnung des römischen Hauptmanns Longinus (bei Lydgate 'Longius' MP, S. 97, 20; S. 234, 17), von dem die Bibel nichts weiß, mag auf diese Quelle zurückgehen *('Longinus fuit quidam centurio qui cum multis aliis militibus cruci Domini astans jussu Pilati latus Domini lancea perforavit etc.')*, vielleicht auch die Legende von den elftausend Jungfrauen (MP, S. 178), über die Jacobus ein Capitel hat: De undecim milibus virginum.

Übrigens könnte Lydgate direct auch aus dem *Speculum Historiale* des Vincenz von Beauvais[2]) geschöpft haben: Spec. Hist. XII c. 2 *'De Legione Sanctorum Thebaeorum et Passione eorum'* und XX c. 40—44 *'De Sancta Virgine Ursula cum Sociabus suis.'* Gewiss aber hat er dieser Quelle seine Erzählung von *'Dan Joos'* entnommen, da er selbst darauf verweist (MP, S. 63, 8). Diese findet sich im Spec. Hist. VII, c. 116: *Quidam Archiepiscopus Cantuarensis Ecclesiae olim a curia Romana revertens in Abbatia sancti Bertini, quae est apud sanctum Audomarum, hospitatus est. Et die crastina ductus in capitulum sermonem aedificationis cum fratribus habuit. Quo finito indicavit eis quod cum esset apud Beneventum, audisset a quodam viro religioso, qui de partibus Hierosolymitanis*

---

[1]) Vgl. Köppel, 1885, S. 55.

[2]) Vincentii Bellovacensis Speculum universale . . . Duaci, 1624, in 4 Bänden.

erat, quod in illa terra quinque psalmos, incipientes a singulis litteris nominis beatae Mariae in honorem et memoriam ipsius frequentare multi consueverant: scilicet Magnificat. Ad Dominum cum tribularer. Retribue. In convertendo. Ad te levavi, singulis Ave Maria præmittentes. Erat autem ibidem in conventu sancti Bertini, quidam monachus Joscio nomine, qui hoc vigilanter audivit, et quotidie post matutinas prædictos psalmos in honore beatæ Mariæ decantare cœpit. Accidit igitur ut quadam nocte surgentibus fratribus ad vigilias, ille frater Joscio non interesset choro psallentium. Subprior vero chorum circuiens cum lucerna, ubi eum non invenit, ad lectum eius citius perrexit, ibique eum defunctum reperit, convocati autem fratres accurrunt stupentes et lugentes vultumque ei discooperientes invenerunt quinque flores rosarum, unus egrediebatur de ore et lingua eius, duo de oculis, duo de auribus. Lactantes pro tali miraculo detulerunt eum in chorum, et facie discooperta cum recentibus rosis, diligentius intuentes, in rosa, quae de ore exibat, invenerunt scriptum Maria. Tenuerunt ergo illum per septem dies, donec tres Episcopi convenirent, quorum unus fuit Atrebatensis Episcopus, qui fuit Abbas Cisterciensis, et multi alii clerici et laici, qui viderunt magnalia Dei.

Diesem Autor wird Lydgate wohl noch manches andere verdanken, indes ist es oft schwer, dies direct nachweisen zu können, da Vincenz selbst andere Autoren excerpiert und, allerdings meist unter Angabe der Quelle, in seine große Encyklopädie aufnimmt. Auf diese Weise verfährt er besonders mit dem heil. Isidor von Sevilla, der fast ganz bei Vincenz zu finden ist. Dieses Verhältnis müssen wir z. B. berücksichtigen für MP, S. 193 '*On the mutability of human affairs*', das ganz auf den *Etymologien* Isidors[1]) beruht (Etym. lib. IV, c. 5), die aber auch Vincenz von Beauvais citiert (Spec. Doctr. XII, 4). Dies ist aber für die Quellenfrage von keinem weiteren Belange. Was nun das obige Gedicht anlangt, so verwertet Lydgate seine aus Isidor gewonnenen Kenntnisse in möglichst verworrener Weise. Wir begreifen nicht, was der Dichter mit dem fortwährenden „trocken und feucht" *('drynesse and moysture'*

[1]) Ich citiere nach der Ausgabe von Migne: Patrologiae Cursus Completus, LXXXII.

MP, S. 194, 21), „trocken und heiß“ *('drynesse and hete'* MP, S. 195, 1), „kalt und feucht“ *('coold and moist'* MP, S. 196, 14), *('cold and humydité'* MP, S. 195, 18) will, wenn wir nicht das betreffende Capitel aus Isidor lesen: *Sanitas est integritas corporis, et temperantia naturæ ex calido et humido, quod est sanguis.* Danach handelt es sich um zwei Eigenschaften des Blutes, die der Dichter immer wieder hervorhebt, um aus ihnen seine Schlüsse zu ziehen. (Ebenso MP, S. 194, 21, 22

With Ver he hath drynesse and moisture
Attwen both be maner of temperaunce).

Ebenso ist Lydgates darauffolgende etwas confuse Abhandlung über die vier Temperamente und ihre Beeinflussung durch die vier Elemente (MP, S. 196, 21; S. 197, 16) nur eine Ausführung von Et. IV, 5, 3: *Sicut autem quatuor elementa, sic et quatuor humores, et unusquisque humor suum elementum imitatur: sanguis aerem, cholera ignem, melancolia terram, phlegma aquam.*[1]) Diese Stellen finden wir auch noch stark im „Testamente“ ausgenützt. Wir lesen wieder *'hoot and moyst whiche longe also to blood'* (MP, S. 243, 24), *'natural heete and temperat moisture'* (MP, S. 243, 27), *'heete and moysture'* (MP, S. 244, 6), *'In which tyme the newe yonge blood — Hoot and moyst ascendith up in deede* (MP, S. 244, 24, 25). Aus Isidors Etymologien V, XXXV, 3 *'Ver autem dictum quod viret'* mag Lydgate auch die Etymologie von *Ver* haben (MP, S. 243, 1 *'This tyme Ver is namyd of grenesse').* Obwohl er sich ferner auf Galenus beruft, wird auch MP, S. 195, 9—12, auf Et. V, XXXV, 8 beruhen: *Ut autem autumnus abundet morbis, facit hoc confinium frigoris et caloris et compugnantia inter se contrariorum aerum.* Oder es war die ähnliche Stelle bei Vincenz von Beauvais für Lydgate maßgebend: *Autumnus porro, quia frigidus et siccus est, in eo temperatorum corporum inclinare regimen ad calidum et humidum oportet . . . hoc tempus choleræ nigræ causa est et aer malus morbusque pessimus ex nimietate siccitatis et varietatis aeris etc.* (Spec. doctr. XII, 7.[2])

[1]) Vincenz von Beauvais handelt darüber mit Berufung auf Isidor in seinem Spec. doctr., XIII, 17—20.

[2]) Bei Chaucer (Prol. C. T. 419—421) lesen wir in seiner Beschreibung des Doctors:

Vielleicht ist auch MP, S. 233, 14 *Markyd with Tau .T. for moor suerté* eine Reminiscenz an Isidor, Et. III, 9: *Tertia T figuram demonstrans Dominicae crucis* etc., und vielleicht noch manche andere Einzelheit, wie die Erwähnung des *Janus bifrons* (MP, S. 170, 21), zu vgl. Isidor, Et. V, 33: *Januarius mensis a Jano dictus . . . unde et bifrons Janus pingitur.*

Ferner verdankt Lydgate Isidor einen großen Theil seines gelehrten Prunkes in MP, S. 84 '*A poem against idleness etc.*', wozu ihm mehrere seiner Lieblingsautoren Material liefern mussten. Er nennt hier selbst einmal Isidor[1]) als Gewährsmann:

Grete Omerus in Isodre ye may see,
Among Grekis fonde craft of eloquence

(MP, S. 87, 24, 25). Ihm verdankt er aber auch vieles von der vorausgehenden Abhandlung, angefangen von MP, S. 86, 22, wo er '*Catarismus*' als Erfinder der hebräischen Schrift nennt. Dies ist wahrscheinlich ein Missverständnis. Lydgate scheint ein Wort gelesen zu haben, das er nicht verstand, vielleicht 'Characterismus' (Is. Et. XXI, 40), und dahinter einen Eigennamen vermuthet zu haben. Oder es handelt sich, was noch wahrscheinlicher ist, um eine ganz corrupte Stelle. Denn es ist sonderbar, dass Lydgate drei Männer nennt, welche alle „zuerst" die hebräische Schrift erfunden haben: 'Olde Ennok' (MP, S. 86, 15), 'Cham' (MP, S. 86, 21) und 'Catarismus'. Für das Folgende nun, wo erzählt wird, dass Moses die hebräische Schrift von Gott selbst bekommen (MP, S. 86, 24, 25) und dass Abraham die syrische und chaldäische Schrift erfunden habe (MP, S. 87, 6, 7) finden wir bei Isidor die Vorlage, den er jedenfalls citiert wissen will, wenn er sagt '*in bookis men may se*'

He knew the cause of every maladye,
Were it of cold, or hete, or moyst, or drye,
And where thei engendrid, and of what humour.

Skeat, Anm. zu v. 625 des Prol.: *'The four humours of the blood, and the four consequent temperaments, are constantly referred to in various ways by early writers — by Chaucer as much as by any.'*

[1]) Köppel (1885, S. 67, A. 6) verweist für diese Stelle auf das unbedeutende Chronicon Isidors, das für unsere Stelle von gar keinem Belange ist, wie das Folgende zeigen wird.

(MP, S. 87, 6). In Et. I, III, 5 lesen wir: *Hebræorum litteras a lege cœpisse per Moysen, Syrorum autem et Chaldæorum per Abraham. Unde et cum Hebræis et numero et sono concordant.* Für die nun folgende Angabe, dass Esdras unter der Regierung Zorobabels '*first lettres gan compile*' (handelt es sich um das Alphabet, oder um Briefe, wie Köppel annimmt [1885, S. 68], oder aber um die Wiederherstellung und Ordnung der Heiligen Schriften, die nach den kirchlichen Berichten nur gemeint sein kann?) beruft sich Lydgate auf den heil. Hieronymus und '*other bokes*' (MP, S. 87, 1, 2). Bei Hieronymus[1]) lesen wir die kurze Notiz: . . . *sive Moysen dicere volueris, auctorem Pentateuchi, sive Esram eiusdem instauratorem operis, non recuso.* Bei Isidor aber (Et. VI, 1): *Hebrai autem vetus testamentum, Esdra auctore, iuxta numerum literarum suarum, viginti duobis libris accipiunt,* und Et. VI, 3. *Bibliothecam veteris testamenti Esdras scriba post incensam legem a Chaldæis, dum Judæi regressi fuissent in Jerusalem, divino afflatus spiritu reparavit.* Somit wird wohl unter den '*other bokes*' wieder Isidor gemeint sein. Ebenso geht der bei Lydgate nun folgende Abschnitt, wo er von der Isis, von den Phöniziern und von Cadmus spricht, auf Isidor zurück. Et. I, III, 5: *Aegyptiorum litteras Isis regina, Inachi filia, de Græcia veniens in Aegyptum, reperit, et Aegyptiis tradidit* (davon berichtet auch Boccaccio [De claris mulieribus, c. VIII] . . . *characteribus literarum quæ idiomati incolarum convenirent, inventis . . .). Apud Aegyptios alias habuisse litteras sacerdotes dicunt, alias vulgus, sacerdotales* ἱερας, *vulgares* πανδημους (auch Lydgate spricht von der doppelten Schrift, MP, S. 87, 10, 11, *First to pristes and to the comunalté — Vulgar lettres he* [Isis!] *dide also ordeyne'). Græcarum litterarum usum primi Phænices invenerunt . . . Cadmus Agenoris filius, Græcas litteras a Phænice in Græciam septemdecim* (MP, S. 87, 14, 15) *primus attulit:* αβγδεζικλμνοπρστφ. *His Palamedes Troiano bello tres* (MP, S. 87, 17, 18) *adjecit* ηχω. Nur der bei Isidor jetzt folgende Satz '*Post quem Simonides Melicus tres alias adjecit* ΘΨΞ' fehlt bei Lydgate.

---

[1]) Sti Eusebii Hieronymi . . . Opera. Parisiis MDCCVI, IV, II, 134. Die bei Köppel (1885, S. 68, A. 2) beigebrachte Stelle hat auf diese Erwähnung keinen Bezug.

Das Folgende aber stimmt wieder: Y *litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitæ humanæ primus formavit* (MP, S. 87, 20, 21). Der bei Isidor bald folgende Satz *'Tertia .Y. figuram demonstrans Dominicæ crucis'* ist, wie schon bemerkt, bei Lydgate anderweitig verwertet. Wohl aber setzt die bei Lydgate folgende Strophe wieder beim nächsten Capitel Isidors ein (Et. I, IV, 1): *Latinas litteras Carmentis nympha prima Italis tradidit* (MP, S. 87, 22, 23). Jetzt erst erwähnt Lydgate seinen Gewährsmann 'Isodre' (MP, S. 87, 23) und scheint damit anzudeuten, dass dieser ihm bisher als Quelle diente. Und in der That finden wir von da ab keine Beziehung mehr zu Isidor.[1])

Was nun den vorhergehenden Theil des Gedichtes anlangt, so müssen wir vor allem Lydgates eigene Angaben berücksichtigen. Er sagt (MP, S. 84, 15, 16):

The old wise cleped Pictagoras
. . . . ., ***th' auctours specifye,***

dann weiter unten (MP, S. 84, 19):

Yit of Thubal ***som bookis specifye,***

und endlich in der in den Fallo of Princes darauffolgenden Strophe (Köppel, 1885, S. 52, A. 1): *And* ***Josephus*** *remembreth by scripture.* Diese Ausdrücke lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig: Lydgate beruft sich hier auf mehrere Autoren und nur für den letzten Punkt auf Josephus Flavius, während Köppel seltsamerweise alles aus dem letzteren ableiten will, und dann, da dies nicht möglich ist, die ganze Schuld unserem Dichter in die Schuhe schiebt, „der diesen Fehler bei einem sehr bescheidenen Maße von Aufmerksamkeit hätte vermeiden können", und der „mit gewohnter Ungenauigkeit beide Erfindungen einem Manne, dem Tubal, zuschreibt, ohne den Text weiter zu prüfen . . ." (Köppel, 1885, S. 52, 53). Doch gerade in

[1]) Köppel (1885, S. 68) verweist für den ganzen Passus auf Vincenz von Beauvais' Spec. Hist. III, 65. Aber Vincenz citiert an dieser Stelle selbst nur Isidor; und da sich Lydgate so ausdrücklich auf Isidor beruft, brauchen wir wohl in seine Angabe keinen Zweifel zu setzen. Vincenz hat unseren Passus noch einmal im Spec. Doctr., II, 5 *'De origine literarum Hebræorum.'*

unserem Falle drückt sich der Dichter sehr genau und correct aus, wie wir bald sehen werden. Nehmen wir die Autoren her, die unserem Dichter bekannt sind, so finden wir einmal bei Isidor, Et. III, 21 '*Citharæ ac psalterii repertor Tubal*', dann bei Petrus Comestor (Libri Geneseos c. XXVIII) die Stelle: '*Nomen fratris eius Tubal, pater canentium in cithara et organo. Non instrumentorum quidem, quæ longe prius inventa fuerunt, sed inventor fuit musicæ . . .*', dann später: '*Quo* (sc. Tubalcain) *fabricante Tubal de quo dictum est sono metallorum delectatus ex ponderibus eorum proportiones et consonantias eorum quæ ex eis nascuntur excogitavit quam inventionem Græci Pithagoræ attribuunt fabulose.* Ferner eine Stelle bei Chaucer, die gewiss unserem Dichter bekannt war und ihm an unserer Stelle vorschwebte:

Although I koude not make so wele
Songes, ne knowe the arte al,
As koude Lamekys sone, Tuballe,
That founde out firste the art of songe.
For as hys brothres hammers ronge,
Upon hys anvelet, up and downe,
Therof he tooke the firste sowne.
But Grekes seyn of Pitagoras,
That he the firste fynder was
Of the arte etc.

(The Boke of the Duchesse, v. 1159 ff.) und in 'The Court of Love' v. 1402 ff. lesen wir:

Tuball himself, the firste musician
With key of armony koude not unloke
So swette tewne . . .

Nach den angeführten Stellen nun sind wohl die Verse klar:

Yet of Thubal some bokis specifye
That he by stroke of smithes where thei stode,
Fond first out Musike tofore Noes floude.

Auf Josephus Flavius aber beruft er sich nur für die Verse:

And Josephus remembreth by scripture
That this Tubal could forge wel etc.,

und für diese Verse finden wir bei Josephus die bei Köppel (1885, S. 52, A 2) gebrachte Stelle: *'Thobel autem . . . viribus excellens rem militarem egregie tractavit . . . quin et ærariam primus est commentus.'* Unser Dichter hat also seinen Josephus ganz gut gekannt und ganz gut gelesen, und er sah, dass hier zwischen ihm einerseits und Isidor, Petrus Comestor, Chaucer u. a. andererseits ein Widerspruch bestehe, und er hat dies auch für aufmerksame Leser zum Ausdruck gebracht in den drei Versen:

Yet of Thubal ***som bokes*** *specifye*

— — — — — — — — —

And ***Josephus*** *remembreth by scripture*
That this Tubal could forge wel,

als wollte er damit sagen: „Doch manche Bücher behaupten, dass Tubal und nicht Jubal, wie Josephus berichtet, auch der Erfinder der Musik war, während Josephus diesem Tubal nur die Erfindung der Schmiedekunst zuschreibt."

Was die in unserem Gedichte folgende Erklärung der zwei Säulen anlangt, die von den Kindern Seths errichtet wurden, so geht dieselbe ebenfalls auf Josephus Flavius zurück, wie bereits Köppel (1885, S. 53) bemerkt.

Darauf folgt der bereits besprochene Abschnitt über die Erfindung der Buchstaben und auf diesen ein Stück über viele andere Erfinder, von denen die meisten bei Plinius (Nat. Hist. VII, 56[1]). *'Quæ quis invenerit in vita'* ist der Abschnitt betitelt. Directe Quelle ist er aber wohl kaum für Lydgate gewesen. Zwei dieser Erfinder, Callicrates (MP, S. 88, 1) und Myrmecides (MP, S. 88, 1), werden in ganz gleicher Weise wie bei Lydgate bei Boccaccio (CVJ c. XIII) genannt: . . . *multum Callicrates (temporis dedit) dum propria in magnitudine formicas cudit ex ebore. Nec minus Myrmecides qui quadrigam ex eadem materia, adeo parvissimam formavit, ut alis tegeretur a musca.* Da diese in dem Capitel genannt werden, welches auf die Geschichte Sardanapals folgt, die Lydgate für seine Darstellung in unserem Gedichte benützt hat, so ist wohl der Schluss erlaubt, dass unser Dichter die nächste Anregung auch für den Abschnitt der Erfinder (Str. 16—21) von Boccaccio erhalten habe.

[1]) Vgl. Halliwell in seinen 'Notes' zu diesem Abschnitte.

Für die Geschichte Sardanapals nun (Str. 24 bis Schluss) nennt Lydgate selbst Boccaccio als seinen Gewährsmann (MP, S. 90, 7 und S. 92, 1). Boccaccio handelt darüber in C V J II, XII: *De Sardanapalo rege Assyriorum.* Die Schilderung Lydgates trifft genau mit der Boccaccios zusammen. Gleich der Anfang '*nondum Sardanapalus otiorum atque lasciviarum professor et compertor venerat*' erinnert an den öfter wiederkehrenden Ausdruck Lydgates, in dem er Sardanapal als Erfinder des Müßiggangs bezeichnet (MP, S. 88, 7; S. 89, 21 und 28). Bei der Schilderung der Umgebung des Königs erinnert besonders auffallend MP, S. 91, Str. 2 an Boccaccio: . . . *sibi contubernales quæsivit . . . totos sanguine bestiarum luridos lanistas, squamis piscium coruscos cætarios* . . . MP, S. 92, 1 beruft sich Lydgate wieder auf Boccaccio in Bezug auf die Verschwörung des 'Arbachus' (i. e. Arbaces), die auch Boccaccio ausführlich schildert. Im übrigen zeigen beide Darstellungen keine Abweichung von den bekannten allgemeinen Zügen, mit denen Sardanapal geschildert zu werden pflegt.

In unserem Gedichte verweist Lydgate auf Boccaccio auch für die Geschichte der Königin Dido (MP, S. 90, 7). Lydgate widmet derselben einen Abschnitt (MP, S. 69 '*The Moral of the legend of Dido*'), der zwar in ziemlich allgemeinen Ausdrücken abgefasst ist, aber doch deutlich auf die Fassung verweist, die Boccaccio von der Geschichte der Königin gibt. Boccaccio handelt zweimal über sie (C V J II, X und XI und De Cl. M. VIII), ohne dass beide Schilderungen bedeutend von einander abweichen. Boccaccio erzählt uns von der Verheiratung der Dido mit Aterba, von der Ermordung ihres Gatten durch den geldgierigen Bruder, von ihrer Flucht, von der Gründung Carthagos und von ihrem freiwilligen Tode, um der verhassten Werbung eines benachbarten Königs zu entgehen und ihrem ersten Manne unwandelbare Treue zu bewahren. Von ihren Beziehungen zu Äneas, wie sie die Grundlage der Darstellung Virgils bilden, finden wir keine Spur. Ebenso das Gedicht Lydgates: Nach MP, S. 70, 5—7 sucht Dido den Tod, um sich vor Verfolgungen zu schützen. Dass aber Lydgate auch Virgil und seine Darstellung kannte, zeigt er in den Falls of Princes (vgl. Köppel, 1885, 61, A. 1) und auch in

seinem Temple of Glas, wo wir von dieser Königin lesen:

And first of alle I saugh þere of Cartage
Dido þe quene, so goodli of visage,
That gan complein hir adventere and caas,
How she deceyved was of Eneas etc. (v. 55 ff.[1])

MP, S. 47, 5 erwähnt Lydgate den Alanus de Insulis und spielt auf dessen 'Planctus Naturæ' an. Doch aus den vorhandenen Ausdrücken kann man noch nicht schließen, dass ihn Lydgate direct benützt hat. Viel wahrscheinlicher ist, dass der Weg zu diesem über Chaucer geht, wovon später die Rede sein wird.

Was die übrigen Autoren anlangt, die Lydgate noch citiert, so ist es bei den meisten recht zweifelhaft, ob Lydgate mehr von ihnen weiß als den bloßen Namen, den er in seinen Lieblingsautoren gelesen. So wird es sich verhalten mit dem 'morall Senec' (MP, S. 25, 18[2]), so mit Tullius (Cicero[3]) (MP, S. 25, 13), Chrysostomus (MP, S. 25, 14), Homer (MP, S. 25, 15 *'The aureat dytes, that he rade and songe')* und einem gewissen Scipio, der

---

[1]) Zu Chaucers Legende of Goode Women (Ald. Ed. V, S. 305 *'Incipit Legenda Didonis, Martiris Carthaginis Reginæ'*) zeigt unser Gedicht keine Beziehungen.

[2]) Vielleicht hat Lydgate dieses ständige Attribut doch aus dem Anticlaudianus des Alanus de Insulis I, IV, wo wir lesen:

More suo Seneca mores ratione monetat.

Das Mittelalter schrieb Seneca eine Menge Sentenzen zu. Im Spec. Hist. VIII, 102 des Vincenz von Beauvais lesen wir: *'Præter hunc autem librum qui dicitur ludus Senecæ de morte Claudii scripsit etiam idem Seneca libros morales perutiles'*, und es werden nun *'Flores morales'* von Seneca aufgeführt und daran 36 Capitel angeschlossen mit kurzen, Seneca zugeschriebenen Aussprüchen.

[3]) Dieser wird immer nur 'Tullius' genannt, so auch Anticlaud. I, IV: *Verbi pauperiem redimit splendore colorum — Tullius;* ferner Isidor, Et. II, II: *Hæc autem disciplina . . . translata in Latinum a Tullio.* Dass er Cicero nicht gelesen hat, bemerkt er selbst in der Art aufrichtigen Bedauerns in seinem 'Isopus':

Of Tullius gardeyn I passyd nat þe gate,
And cause, why: I had no lycence
There to gadyr floures of elloquence.

(Herrigs Archiv 1890, S. 7, v. 33 ff.)

nach Lydgate einen *'gardyn of floures'* geschrieben haben soll (MP, S. 166, 6). Die Kirchenlehrer Hieronymus (MP, S. 101, 7), Gregorius (MP, S. 101, 3), Augustinus (MP, S. 101, 21), Ambrosius (S. 102, 1) und Thomas von Aquino (MP, S, 102, 17) mag er wohl besser gekannt haben. Auch das in jener Zeit allgemein beliebte Buch des Boethius 'De consolatione philosophiæ' citiert er (MP, S. 122, 9) in einer Weise, dass man daraus noch nicht schließen kann, dass er mehr als den bloßen Titel des Buches gekannt habe. Zweimal (MP, S. 150, 3 und S. 176, 8) citiert er Cato. Damit sind die „Disticha Catonis"[1]) gemeint, doch kann man auch nicht mit Sicherheit sagen, welches Distichon er meint. Es finden sich mehrere, die das Schweigen anempfehlen:

Liber I, III:

Virtutem primam esse puta compescere linguam;
Proximus ille Deo, qui scit ratione tacere.

I, X:

Contra verbosos noli contendere verbis:
Sermo datur cunctis, animi sapientia paucis.

I, XII:

Rumores fuge, ne incipias novus autor haberi:
Nam nulli tacuisse nocet, nocet esse locutum.

Und für die zweite Stelle wird Lydgate, wenn er überhaupt ein bestimmtes Distichon im Auge hat,

Liber IV, I:

Despice divitias si vis animo esse beatus,
Quas qui suspiciunt, mendicant semper avari,

vorgeschwebt haben.

Schließlich wäre noch auf einige Stellen hinzuweisen, die eine Kenntnis der landläufigen Fabeleien von den Eigenschaften gewisser Thiere verrathen, wie sie die verschiedenen Bestiarien sorgfältig verzeichnen, MP, S. 157, 24, 25 und MP, S. 174, 5 ist vom Einhorn die Rede und

[1]) Dionysii Catonis Disticha de Moribus ad Filium. Ex mente Jos. Scaligeri potissimum et Casp. Barthii Germanice expressa a Martino Opitio . . . Cygneæ MDCLVI.

wird erwähnt, dass es durch den Gesang einer Jungfrau gefangen wird. Wir lesen darüber im Bestiarius der Hdschr. *Reg. 2. C. XII* des Brit. Mus. (Franz. Studien, VI, 2. Der „Bestiaire Divin des Guillaume le Clerc“ von Max Fr. Mann): *De Monoceros quomodo capitur. Est animal quod græce dicitur monoceros, latine vero unicornis. Phisiologus dicit unicornem hanc habere naturam: Pusillum animal est simile hedo, acerrimum nimis, unum cornu habens in medio capite. Et nullus omnino venator eum capere potest. Sed hoc argumento eum capiunt. Puellam virginem ducunt in illum locum ubi moratur et dimittunt eam in silvam solam. At ille visa virgine complectitur eam et dormiens in gremio eius comprehenditur ab exploratoribus eius et exhibetur in palatio regis.*

Vieles dieser Art wird wieder auf seinen Lieblingsautor, auf Isidor zurückgehen, der im 12. Buche seiner Etymologien einen Abriss der damaligen Naturgeschichte bietet. Manches behandelt allerdings ganz allgemeine Kenntnisse, so dass man an eine unmittelbare Beeinflussung nicht zu denken braucht, so MP, S. 157, 25 *The tigre of nature excellith of swiftnesse* (Is. Et. XII, II, 7 *Tigris vocata propter volucrem fugam).* Vom Luchse weiß Lydgate, dass sein Blick eine steinerne Mauer durchdringt (MP, S. 157, 26), Isidor weiß davon nichts, bei ihm lesen wir (Et. XII, II, 20): *Lynx dictus quia in luporum genere numeratur . . . huius urinam converti in duritiem pretiosi lapidis dicunt qui lincurius appellatur.* Vielleicht hatte Lydgate diese Stelle nur mehr unklar in Erinnerung gehabt und damit obige verschwommene Vorstellung verbunden.

§ 2. Die Beziehungen zur französischen Literatur.

Mit voller Bestimmtheit kann man nur von einem einzigen Gedichte in unserer Sammlung sagen, dass es auf ein französisches Vorbild zurückgeht, nämlich von MP, S. 119 ‘The chorle and the bird’, wo uns Lydgate selbst sagt, dass er den Stoff der französischen Literatur verdanke (MP, S. 193, 12, 13; S. 180, 27, 28). Dieser ist ein Gemeingut der europäischen Literatur und geht in letzter Linie auf die „Disciplina clericalis“ des Petrus

Alfonsi[1]) zurück, wie Halliwell in seiner Einleitung zu unserem Gedichte bemerkt. Was die französische Literatur anlangt, so verweist Halliwell auf drei Gedichte und hält auch eines derselben für die Vorlage unseres Gedichtes. Es ist das bei Barbazan-Méon III, S. 114 gedruckte 'Le Lais de l' Oiselet.' Wenn wir an dem Ausdrucke *'translate'*, den Lydgate gebraucht, festhalten und das französische Fabliau mit unserem Gedichte vergleichen, so können wir nicht ohneweiters zum Resultate Halliwells kommen. Vor allem müssen wir die ersten sechs Strophen des englischen Gedichtes als selbständige Einleitung Lydgates nehmen, in der er gewissermaßen eine Geschichte des Fabliau gibt, ausgehend von der bereits früher gebrachten Stelle des Liber Judicum, IX, 8—15. Dann verweist Lydgate auf die 'Poetis Laureate' und ihre *'parables'* und *'wonderfulle liknesses'* von dem Parliament der Thiere — natürlich kann nur Chaucer gemeint sein. Und endlich schickt Lydgate in der sechsten Strophe noch eine kurze Inhaltsangabe des Folgenden voraus. Hier nun, wo das Fabliau und unser Gedicht zusammentreffen, ergeben sich gleich namhafte Verschiedenheiten zwischen beiden. In vollen 71 Versen gibt der französische Dichter eine Beschreibung des Besitzthums eines *'riches vilains'* sammt einer Vorgeschichte: das prächtige Schloss, welches der Bauer jetzt besitzt, hatte einem *'Chevaliers gentis'* gehört. Dieser hatte es an seinen Sohn vererbt, der es dem Bauer verkaufte, und der Dichter bemerkt dazu:

Bien savez que par malvais hoir
Dechiéent viles et manoir.

Nun folgt eine farbenprächtige Schilderung des Gartens, der zum Schlosse gehörte. Es wuchsen in demselben Kräuter, Rosen und Blumen, die solche Wohlgerüche ausströmten, dass ein Kranker in demselben über Nacht gesunden musste. Dann eine Schilderung der ausgedehnten Wiesen, der schattigen Bäume und der sprudelnden, marmorkalten Quelle inmitten — alles war so herrlich, dass man glauben musste

Il fu tos fais par nigromance
Si faisoit-on mainte esprovance.

[1]) Herausgegeben von Fr. W. Val. Schmidt, Berlin 1827 (Nr. XXIII).

Dieser Schilderung entsprechen bei Lydgate zwei siebenzeilige Strophen, die namentlich die fleißige Arbeit des Bauers betonen, der sich sein Anwesen recht behaglich einzurichten versteht. Die spärlichen Ähnlichkeiten der beiden Schilderungen können nur auf die Gemeinsamkeit des Stoffes bezogen werden. Ganz so verhält es sich auch mit der folgenden Schilderung des Vogels und seines Gesanges: Bei Lydgate drei Strophen mit Chaucer'schen Attributen, beim Franzosen fünfzig Verse mit glühender Schilderung der ans Wunderbare grenzenden Wirkungen des Gesanges, Anknüpfungspunkte zwischen beiden Schilderungen so gut wie keine. Nun folgt im französischen Gedichte ein langer Passus, der bei Lydgate überhaupt keine Entsprechung findet: Der Bauer kommt einmal in den Garten, als der Vogel gerade im schönsten Singen begriffen ist, worin er die ritterliche Gesellschaft, die ehemals seinem Sange gelauscht hatte, verherrlicht. Da bemerkt er den Bauer und singt nur Hohn und Spott auf ihn, '*qui fel et convoitous estoit.*' Dieser ganze Abschnitt, der den Grund bringt, weshalb nun der Bauer dem Vogel nachstellt, fehlt bei Lydgate vollständig. Hier heißt es bloß: Der Vogel sang immer süße Lieder, bis er eines Morgens im Netze gefangen war. Das Folgende stimmt nun zwar dem Wesen nach ziemlich überein, aber von einer Übersetzung kann auch hier keine Rede sein. Im allgemeinen überwiegt im Fabliau die Schilderung, bei Lydgate der Gefühlsausdruck in directer Rede (vgl. die Klage des gefangenen Vogels und sein langes Raisonnement, nachdem er die Freiheit wieder erlangt hat). Übrigens fehlt es auch nicht an Verschiedenheit der Motive: Bei Lydgate fängt der Bauer den Vogel, damit er sich zu Hause seines Gesanges erfreuen könne, beim Franzosen geschieht es in erster Linie, um ihn so schnell und theuer als möglich zu verkaufen. Was ferner die drei Lehren anlangt, die der Vogel dem Bauer für seine Freilassung gibt, so stimmen sie auch nicht gerade vollständig überein:

Im Fabliau: *Ne crois pas, quanque tu ois dire*
Ne pleure pas ce qu' ainc n'éus
und . . . *ce que tu tiens en tes mains,*
Ne gete pas jus à tes piez.

Bei Lydgate:

Yeve not of wisdom to hasty credence
To every tale nor to eche tyding

(MP, S. 186, 22, 23),

Desire thou nott be no condicioun,
Thing which is impossible to recure

(MP, S. 187, 3, 4)

und *For tresoure loste maketh never to gret sorowe*

(MP, S. 187, 10).

(In der Disciplina cler.: *Ne credas omnibus promissis vel dictis — Quod tuum est habe semper, si potes — Ne doleas de amissis).*
Während im Fabliau der Vogel dem Bauer diese Lehren gibt, wird er bei jeder von dem immer mehr und mehr in Wuth gerathenden Bauer in längerer Rede unterbrochen — bei Lydgate nichts davon, dafür bringt dieser in gewohnter Weise die Lehren recht ausführlich und lässt auch manche andere Sentenz einfließen. Das Folgende, wie der Bauer sich über den Wortbruch des Vogels beklagt, indem er behauptet, er habe ohnedies alles schon früher gewusst, was ihm der Vogel gesagt habe, und wie er gleich wieder vom Vogel ad absurdum geführt wird, indem es sich zeigt, dass er einer Lüge sofort Glauben schenkt, dass er über den vermeintlichen Verlust des kostbaren Steines im Vogelleibe sehr zornig ist, und dass er den Vogel, den er ja bereits in seiner Gewalt gehabt, freigelassen hat — alles stimmt in den beiden Fassungen der Sache nach überein. Nur der Schluss stimmt wieder nicht. Im Fabliau heißt es, dass der Vogel für immer den Garten verließ, dass deshalb die Blätter von den Bäumen fielen, die Bäume verdorrten und die Quelle versiegte — Lydgate dagegen schließt mit einer Nutzanwendung und einer Widmung an Chaucer.

Wir sehen, dass sich manche Bedenken geltend machen gegen Halliwells Ansicht, dass das eben besprochene Fabliau Lydgates Quelle gewesen sei. Abgesehen von allem andern, ist es von vorneherein unwahrscheinlich, dass Lydgate seine Quelle so stark gekürzt hätte, während wir das Gegentheil recht wohl begreifen könnten. Dazu kommen noch andere Widersprüche. Wir haben gesehen, dass die drei Lehren im Fabliau und bei Lydgate nicht genau

stimmen. Wir finden ferner, dass der Stein im Vogelleib, der bei Lydgate '*jagounce*' heißt (MP, S. 188, 1) und eine Unze wiegt, im Fabliau gar keinen Namen hat und drei Unzen wiegt. Alle diese Widersprüche fallen weg, wenn wir die zweite Bearbeitung des Stoffes im Gedichte 'Du Vilein et de l' Oiselet' (Barbazan-Méon II, 140) heranziehen und mit dem Gedichte Lydgates vergleichen. Die Bearbeitung geht direct auf die Disciplina Clericalis zurück. Die drei Lehren lauten hier:

Ne croi pas quanque tu orras;
Garde bien ce que tu auras,
Par pramesse nel' perdre pas;
Ne trop ne soies confondu
Por nule riens qu' aies perdu.

In dieser Fassung heißt auch der Stein '*jagonce*'[1]) und sein Gewicht wird auf eine Unze angegeben. Danach ist es viel wahrscheinlicher anzunehmen, dass Lydgate das letztere Gedicht nach seiner Art erweitert, als dass er das erstere verkürzt habe. Ebenso wahrscheinlich aber ist es, dass Lydgate überhaupt keines der beiden Producte, sondern ein anderes vorloren gegangenes vor sich gehabt habe. Denn der Stoff ist in der ganzen mittelalterlichen Literatur verbreitet und lässt sich bis in die Neuzeit herauf verfolgen (vgl. Schmidt in seinen Anmerkungen zu diesem Stücke der Disc. Cler., wo er die Bearbeitungen dieses Stoffes bis auf Wieland herauf verfolgt).

Ähnlich in literarischer Beziehung ist MP, S. 52 'The Ballad of Jack Hare.' Halliwell bemerkt in seinen 'Notes' (S. 267) zu unserem Gedichte: '*The original of this is an Anglo-Norman poem of the 13th century, in MS. Digb. Oxon. 86 fol. 94, entitled »De Maimound mal esquier«*', nach Stengel aber (Codex manuscriptus Digby 86, Halle 1871) fehlt das Gedicht im Digby Codex: '*Fabulæ XIV—XVIII editionis Barbazan-Méon 1808 desiderantur in codice nostro; etiam tituli sæpissime variant, ut apparet e tabula eorum insequenti: . . . f. 94 v° c—1: De maimound mal esquier; ib. p. 166*

---

[1]) Bei Vincenz von Beauvais Spec. Nat. VIII, 43 lesen wir vom 'Alectorius' Ähnliches: *Alectorius lapis traditur, qui chrystallina specie, fabæ modo in gallinaciorum ventriculis nascitur* etc.

Maimon le pereceus.' Wenn nun unser Gedicht wirklich eine Übersetzung des anglonormannischen Gedichtes ist, so tritt es in die Reihe derjenigen Producte, deren letzte Quelle die Disciplina Clericalis ist. In der Ausgabe dieses Werkes von F. W. Val. Schmidt (S. 75, Nr. XXIX) finden wir die Erzählung vom faulen Knechte Maymundus, auf welche dann das bei Barbazan-Méon II, S. 166 gedruckte Conte 'De Maimon le pereceus' zurückgeht, das eine ziemlich genaue poetische Übersetzung der lateinischen Erzählung ist und direct zu unserem Gedichte in keinem Bezuge steht. Doch finden wir die typischen Charakterzüge jenes Maymundus bei unserm Jack Hare wieder. Auch hier haben wir es mit einem *gulosus, piger, stultus, garrulus* und *nugigerulus* (Disc. Cler.) zu thun, die erste Eigenschaft bildet ja den Inhalt des Refrains und von den übrigen Eigenschaften handelt das ganze Gedicht.

Im übrigen ist aber unser Gedicht durchaus local gefärbt und Jack Hare ein rein englisches Charakterbild.[1]) Auch weist es Beziehungen zum Fragmente der 'Cokes Tale' auf, wovon später.

MP, S. 129 'Bycorne and Chichevache' zeigt schon durch seinen Titel an, dass wir es mit einem französischen Stoffe zu thun haben. Dieser scheint sich aber sehr bald in England eingebürgert zu haben, da schon Chaucer in der 'Clerkes Tale' (Ald. Ed. II, S. 312, 12) ihn als bekannt voraussetzt.[2]) Indes ist eine directe Quelle für

---

[1]) In letzter Linie weisen nach Ellis diese Witzeleien vom Knechte Maymund auf morgenländische Muster hin (Eilis, Spec. of Early Engl. Metr. Romances I, 140).

[2]) Tyrwhitt bemerkt zu dem Verse der Clarkes Tale: *The allusion is to the subject of an old Ballad which is still preserved in MS. Harl. 2251, fol. 270, b. It is a kind of pageant in which two beasts are introtuced, called Bycorne and Chichevache. The first is supposed to feed upon patient husbands, and the other upon obedient wives: and the humour of the piece consists in representing Bicorne as pampered with a superfluity of food, and Chichevache as half starved.*

In Stowe's Catalogue of Lydgate's works, at the end of Speght's Edition of Chaucer, there is one entitled 'of two monstrous beasts Bicorne and Chichevache'. It is not improbable that Lydgate translated the Ballad now extant from some other French poem to which Chaucer alludes. The name of Chichevache is French: Vacca parva.

unser Gedicht bis jetzt noch nicht gefunden. In der Histoire littéraire de la France XXIII, S. 247 und 248 heißt es darüber: '*Nous n' en avons point retrouvé l'original; mais il y en a une imitation en neuf couplets de neuf vers, avec la figure de Bicorne ou Bigorne, imprimée au commencement du XVIe siècle, sans indication de lieu ni de date, sous ce titre: »Bigorne, qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes«.*' Danach muss es wohl französische Producte von ähnlicher Form wie das unsere gegeben haben. Das 'Dit de la Chinchefache', das Jubinal in seinen Mystères I, 390 druckt, hat mit unserm Gedichte nichts gemein als die allgemeine Grundanschauung über das Wesen des Ungeheuers:

Quant la fame a tant de bonté
Que de tout fet la volonté
De son seignor sanz contredit
Cele ne puet avoir respict
Que tantost ne soit devorée

(vgl. MF, S. 133, v. 6 ff.) und eine Mahnung an die Eheweiber, nicht zu unterwürfig zu sein:

Por Dieu, dames, soiez garnies
De grans orguex et d' aaties.
Se vo sire parole a vous
Repondez-li tout à rebors.
Se il veut pois qu'il ait gruel;
Gardez de rien qui li soit bel,
Jà nule de vous ne li face:
De faim morra la chinchefache

(MP, S. 132, v. 12 ff.). Auf die Schilderung des körperlichen Aussehens dieses Wesens, die im französischen Gedichte recht ausführlich gehalten ist, wird in unserem Gedichte kein Gewicht gelegt, es wird nur im allgemeinen die große Magerkeit von Chichevache betont (MP, S. 132, 20). Unser Gedicht soll eben nur der Text zu einer Art Schaustellung sein, in der die beiden fabelhaften Wesen dem Zuschauer vor Augen geführt werden, und da ist eine Beschreibung unnöthig. Für das erste der beiden Fabelthiere 'Bycorne' fehlt ein Analogon sowohl bei Chaucer als im französischen

Dit. Dass aber auch dieses Wesen in der französischen Literatur bekannt war, zeigt das oben erwähnte Product, '*Bigorne qui mange tous les hommes.*' Es ist literarisch jünger als Chichevache (Skeat in seiner Anmerkung zu v. 1188 der Clerkes Tale: *The allusion is to an old fable, apparently of French origin, which describes a monstrous cow named Chiche Vache as feeding entirely upon patient wives, and being very lean in consequence of the scarcity of her diet. A later form of the fable adds a second beast, named Bicorne [two-horned] who, by adopting a wiser course of feeding upon patient husbands, was always fat and in good case).*

Für die weite Verbreitung des Stoffes zeugt der Umstand, dass die sprichwörtliche Redensart entstand:

Gardez vous de la chicheface;
El vous mordra, s'el vous encontre

(vgl. MP, S. 129, Einleitung, und Hist. litt. de la France XXIII, S. 247).

Ähnlicher Beliebtheit erfreut sich ein anderer Stoff, derjenige der Narrenorden, bei Lydgate vertreten durch MP, S. 164 'The order of fools.' '*A Tale of Threscore folys and Thre*' ist der Titel des MS. Jubinal (Nouveau recueil de contes, dits et fabliaux, P. 1839—42, II) druckt ein anglonormannisches Gedicht ähnlichen Inhalts '*Ci cummencent Les Trente-Sis Mestres Folies*', das in Priambelform sechsunddreißig Narren aufzählt. Es ist recht wohl möglich, dass Lydgate dieses Gedicht gekannt und in seiner Weise erweitert hat, indem er die Zahl von sechsunddreißig auf sechsundsechzig hinaufschraubte. Ähnlichkeiten, die auf eine ursprünglich gemeinsame Form dieser „Narrenorden" hinweisen, finden sich mehrere. Im folgenden wollen wir einige „Narren", die beiden Gedichten gemeinsam sind, zusammenstellen:

Ki nul bien ne scet ne nul volt aprendre — Nor he that wil leere no goode (MP, S. 165, 4).

Ki tant dune ke rien ne retent — He that al yevithe and kepythe hymself nothyng (MP, S. 165, 11).

Ki tut promet et puis ne dune nient : And he also that dothe prolong and targe — With fayre behestis, and from his promyse varie (MP, S. 167, 12, 13), — *A greter foole is he*

that brekithe his feythe, — And he that hotithe and failithe his freend at neede (MP, S. 167, 19, 20).

Ki tant parole ke nule ne l'escute — Like a jay jangelyng in his cage (MP, S. 165, 28).

Ki tant menace ke nul ne l' dute — Bosters with boreas and at a brout will flee (MP, S. 166, 18).

Ki demande quanque il n' ait — Whiche al requyrithe that comythe in his sight (MP, S. 166, 24).

Ki a fole enemi sun cunseil cunte : whiche to every wight Tellithe his counsail and his privite (MP, S. 166, 25, 26).

Ki rien ad enburs et tut bargaine — Ki a scient tut pert et rien ne gaine : Whiche in workyng hath none experience; — Whos chaunge gothe neither on synk nor sice, — But withe ambes aas encreecithe his dispence (MP, S. 166, 14—16).

Ki a tuz creit et nul ne le poet creer : And he is a foole that yevithe also credence — To newe rumours . . . (MP, S. 167, 25, 26).

Ki trop se entremet de chose dunt il n' a ke fere — Of eche thyng medlithe (MP, S. 166, 3).

Ki en tens de bone peis désire la guere : Who sekithe werre, and hathe hymself no myght (MP, S. 166, 27) — *And he is a foole that is ay glad to fight* (MP, S. 168, 7) u. a. dgl.

Im übrigen wiederholen sich öfter sowohl das französische als das englische Gedicht, letzteres freilich viel häufiger. Die obigen Beispiele zeigen, dass die damals geltenden Anschauungen über die verschiedenen „Narrheiten“ so ziemlich die gleichen sind. Diese Literaturgattung, die auf Lukian zurückzugehen scheint, blüht dann besonders im 16. Jahrhunderte besonders in Deutschland. Ausgehend vom ‘Encomium moriæ’ des Erasmus von Rotterdam finden wir die Narrenbeschwörungen, Schelmenzunften, Geuchmaten und anderes.

Gegen eine Unsitte der damaligen Zeit wendet sich MP, S. 46 ‘Ballad on the forked head-dresses of ladies.’ Mehr als zwei Jahrhunderte war es bei den Frauen Sitte, an ihren Ohren lange Hörner zu tragen und daran die Schleier zu befestigen. Wir finden in der französischen Literatur ein ‘Dit des Cornètes’ (Jubinal, Jongleurs et Trouvères, S. 87), wo mit Berufung auf den Erzbischof von Paris gegen diese Mode zu Felde gezogen wird:

Cornes ont por tuer les hommes,
D' autrui cheveus portent granz sommes
Desus lor teste.

Auch Jean de Meung spricht zweimal davon. Ebenso wie später Lydgate (MP, S. 48, 13 ff.) verweist er darauf, dass die heiligen Frauen nicht wegen einer solchen Tracht heilig wurden:

Je ne sai s'en appelle potences ou corbiaus
Qui sustiennent leurs cornes, qui tant tiennent a biaus,
Mes tant os je dire que sainte Elizabiaus
N' est mie en paradis por porter tiex cornes.
(Hist. litt. de la France, XXIII, S. 248.)

Zur Zeit unseres Dichters herrschte gleichfalls die Mode in England, wie aus unserem Gedichte, und in Frankreich, wie aus gleichzeitigen Berichten hervorgeht (Hist. litt. ib.), und es traten sogar Mönche auf, die gegen diese Unsitte predigten. Aber trotzdem erhielt sie sich bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Unser Gedicht steht zu den Producten der französischen Literatur, abgesehen von der Gemeinsamkeit des Stoffes in keinem näheren Bezuge, es scheint direct dem persönlichen Misfallen des Dichters an jener Mode entsprungen zu sein.

Jubinal druckt in 'Jongleurs et Trouvères' (S. 138) ein 'Dit des Boulangiers', worin das Lob dieser Gilde gesungen wird:

Je le vous os bien tesmoingnier
Que lor mestier est le plus chier,
Et le plus bel et le plus gent,
Et qui plus soutient povre gent.

Dieses Gedicht steht in schroffem Gegensatze zu MP, S. 207 'The deserts of theevish millers and bakers', wo uns diese Leute von einer ganz anderen Seite vorgeführt werden. Vielleicht hat Lydgate gegen obiges oder gegen ähnliche Producte damit Stellung nehmen wollen.

§ 3. Beziehungen Lydgates zu Chaucer.

Seinem '*maister*' Chaucer verdankt Lydgate so manchen Stoff und so manches Motiv, das sich von dem

gewöhnlichen, ziemlich farblosen Gedankengehalte seiner Lyrik angenehm abhebt. Und Lydgate fühlt sich ihm auch verpflichtet und ist ehrlich genug, es einzugestehen. Er beruft sich in seinen Gedichten ausdrücklich auf Chaucer; das eine Mal (MP, S. 28, 13) verweist er zur Bekräftigung seiner Ausführungen auf eine der Canterbury Erzählungen, das zweite Mal bekennt er sich zu einer Entlehnung aus den Werken seines Meisters und gibt ihn gewissermaßen als seine Quelle an (MP, S. 128, 23 ff.), und ein anderes Mal endlich (MP, S. 193, 8 ff.) widmet er ihm in Ausdrücken ehrfurchtsvoller Unterordnung ein Gedicht und bittet ihn um nachsichtige Beurtheilung seines ungelenken Verseschmiedens *(of this rude makyng)*.

Untersuchen wir genauer den Einfluss Chaucers auf die Dichtungen Lydgates, so finden wir ihn besonders stark in seinen Satiren hervortreten, so namentlich in MP, S. 27 ‘Advice to an old gentleman etc.’. Hier beruft sich Lydgate ausdrücklich auf *maister Chaucers* (MP, S. 28, 14) und erinnert an die Geschichte des *olde January* und der *fressche May*, an die beiden Brüder des January *Justyne* und *Placebo* (MP, S. 28, 7—16) und nennt *Damyan, Pluto and Proserpyne,* die in Chaucers Marchantes Tale eine hervorragende Rolle spielen. Analog zu January und May haben wir in unserer Erzählung als Hauptpersonen *Decembre* und *July*. Auch December war in seiner Jugend leichtsinnig und verabscheute die Ehe (MP, S. 31, 8, 9) wie Januarius, jetzt sind beide um ihr Seelenheil bekümmert und wollen das heil. Sacrament der Ehe noch vor ihrem Tode empfangen (The March. T. v. 9, *Were it for holinesse* . . . MP, S. 31, 10 *Canst thou no better come to holynesse)*, beide sind wegen des Mangels an Erben besorgt, und beiden wird der Rath gegeben, sich um einen treuen Diener umzusehen, der das Vermögen oft besser zusammenhält als eine Frau (MP, S. 29, 22, 23 — The March. T. 54, 55: *A trewe servant doth more deligence — Thy good to kepe, than doth thin owen wif)*. Auf die Schilderung des jämmerlichen körperlichen Zustandes des Alten, den Chaucer nur mit ein paar kräftigen Worten andeutet (v. 156 *I am hore and old* — v. 605 *The slakke skyn about his nekke schaketh* — v. 609 *with his nekke lene)* verwendet unser Dichter mehrere Strophen,

zeigt aber auch dabei, dass er manches von Chaucer geborgt hat (MP, S. 30, 2 '*Thy skyn symtyme was ful, now is it slakke*). Ebenso wie in The March. Tale v. 9 wird die Verliebtheit alter Leute als *dotage* erklärt (MP, S. 28, 5); die Erwähnung von Liebesbriefen (MP, S. 35, 22 ff.) scheint eine Anspielung auf das Billet zu sein, das Damian der jungen May zusteckte (The March. T. v. 692 ff.). Aber auch an andere Erzählungen Chaucers finden sich Anklänge. So an die Geständnisse der Frau von Bath. Diese hat bereits fünf Gatten gehabt, beim Tode des vierten hat sie noch wenig getrauert, da ein fünfter in Aussicht stand, jetzt aber erwartet sie sehnsüchtig einen sechsten;

I-blessid be God that I have weddid fyve!
Welcome the sixte whan that ever he schall (v. 44, 45).

Unser Dichter spricht gar von einem Weibe mit sieben Gatten (MP, S. 33, 22 ff.), welches gleichfalls über den Tod des letzten am meisten betrübt war, weil sie ihm keinen Nachfolger wusste. Auch wörtliche Anklänge finden wir:

MP, S. 29, 3: *I say an hauke comethe oftyn unto lure,*
Chaucer (v. 415): *With empty hond men may no haukes lure.*

Auch auf 'The Monkes Tale' haben wir vielleicht eine Anspielung. Oder ist es nur Zufall, dass MP, S. 43, 25 Adam und Sampson ebenso in unmittelbarer Aufeinanderfolge genannt werden, wie sie in der Erzählung des Mönches aufeinander folgen, und dass Dalila an beiden Stellen als Dalida (MP, S. 43, 27; The Monkes Tale v. 73) erscheint? Köppel (1885, S. 93) weist darauf hin, dass Lydgate nächst der 'Legende of Goode Women' am häufigsten 'The Monkes Tale' streift. Endlich erinnert unser Gedicht formell der Einkleidung nach recht auffällig an L' Envoy de Chaucer a Bukton, wo Chaucer jenem Bukton gegenüber eine gleiche Rolle spielt, wie unser Dichter seinem alten Freunde gegenüber. Vielleicht hat gerade dieses Gedicht Lydgate die nächste Anregung gegeben.

Gleichfalls von einer der Canterbury Geschichten, nämlich von der Erzählung des Koches ist wahrscheinlich The Ballad of Jack Hare angeregt. Wir finden zunächst eine Anspielung auf den Prolog, welcher der

Erzählung des Koches vorangeht. Hier nennt uns der Koch seinen Namen:

... *siththe I highte Hogge of Ware* (v. 12),

und in unserem Gedichte heißt es:

... *a boy for hogge* (jedenfalls Hogge) *at Ware* (MP, S. 52, 5).

Bei Chaucer (The Cokes Prol. v. 23—25) sagt der Wirt zum Koche, dass er wegen seiner altgebackenen Pasteten oft die Flüche der Pilger auf sich geladen habe: *Of many a pilgrim hast thou Cristes curse.* Klingt es nicht wie eine Reminiscenz an diese Stelle, wenn derselbe Fluch auch auf unseren Rossbuben geschleudert wird:

MP, S. 53, 17: *Al sich knavis shal have Cristis curs?*

Sicher würden sich noch manche Ähnlichkeiten in den Gestalten der Londoner Lotterbuben nachweisen lassen, wenn nicht eben 'The Cokes Tale' ein Fragment wäre. Stoßen uns ja schon in den paar erhaltenen Versen gemeinsame Züge mit der „Ballade“ Lydgates auf. Beide bestehlen ihren Herrn (The Cokes Tale, v. 25, 26; MP, S. 53, v. 15, 16), beide treiben Schlemmerei und Würfelspiel die ganze Nacht hindurch (The Cokes Tale, v. 28, 38; MP, S. 53, v. 25 ff.), und beide haben ihre gleichgearterten Helfershelfer, die ihre Hehler abgeben müssen. (The Cokes Tale v. 55, 56; MP, S. 52, v. 17—20). Mit der Erwähnung des letzteren Umstandes bricht das Gedicht Chaucers ab, und wir können uns für das Folgende nur auf Vermuthungen beschränken.

Bei 'Jack Hare' sowohl wie bei einigen andern Satiren scheint die erste Anregung von Chaucer ausgegangen zu sein; und dieser Einfluss Chaucers dauerte fort, auch als sich unser Dichter bereits mit einer andern Vorlage beschäftigte. So scheint mir das Verhältnis bei dem schon erwähnten MP, S. 129 Bycorne and Chichevache zu sein, das, wie bereits angedeutet wurde, auf ein französisches Vorbild zurückgeht. Aber daneben finden wir mehrere Anknüpfungspunkte an Chaucer, so eine unzweifelhafte Anspielung an The Clerkes Tale. Hier gibt der Student, nachdem er seine Erzählung von der geduldigen Griseldis beendet hat, in einer Art Geleite den Frauen

den Rath, nicht allzu unterwürfig und duldsam zu sein, damit sie nicht *Chichevache* zum Opfer fallen:

> *O noble wives, ful of high prudence,*
> *Let non humilitee your tonges naile:*
> *Ne let no clerk have cause or diligence*
> *To write of you a storie of swiche mervaille,*
> *As of Griseldis patient and kinde,*
> *Lest Chichevache you swalwe in hire entraille* (v. 7 ff.).

Die nähere Beziehung unseres Gedichtes nun zu Chaucers Erzählung geht besonders aus der Erwähnung der Griseldis hervor, von der es bei Chaucer heißt:

> *Griselde is ded, and eke hire pacience* (v. 1),

und in unserem Gedichte:

> *But yit oon Gresield never I fond*
> *I fonde but oon in al my lyve*
> *And she was ded ago ful yoore.*[1])

Auch andere wörtliche Anklänge sind zu verzeichnen:

Chaucer (L' Envoye, v. 13, 14):
> *Foloweth ecco that holdeth no silence,*
> *But ever answereth at the countretaille,*

(und v. 24):
> *Ay clappeth as a mill, I you counsaille.*

MP, S. 130, 21, 22:
> *For alweys at the countre-taille*
> *Theyr tunge clappithe and dothe mewe.*

Auch in MP, S. 179 The chorle and the bird, das doch, wie Lydgate selbst sagt, eine Übersetzung aus dem Französischen sein soll, finden wir deutliche Nachahmung Chaucers. Wenn der Vogel in diesem Gedichte sagt: Mir

---

[1]) Daraus geht hervor, dass man hinter den Versen Lydgates nicht etwa eine Anspielung auf persönliche Verhältnisse zu suchen habe, wie es Ten Brink (Lit. II, S. 240) zu thun geneigt scheint. Lydgate spielt übrigens auf den Stoff noch einmal an in seinem Temple of Glas v. 75, 76: *There was also Griseldis innocence — And al hir mekenes and hir pacience* (EETS, Extra S. LX).

ist die Freiheit lieber als die Gefangenschaft — *thouhe I were fedde with mylke and wastelbrede* (MP, S. 184, 3), so erinnern wir uns an die Beschreibung der Frau Priorin, von der es im Prolog der Canterbury Tales heißt:

Of smale houndes hadde sche, that sche fedde
With rostud fleissh, and mylk, and wastel breed.

Ferner klingt ganz ähnlich eine Stelle aus The Squieres Tale, 610 ff.:

Men loven of propre kynde newfangelnesse
As briddes doon that men in cages fede,
For though thou nyght and day take from hem hede,
And strawe hir cage faire and softe as silk,
And yive hem sugre, hony breed and milk,
Yit ryght anon as that his dore is uppe,
He with his feet wol spurne adoun his cuppe,
And to the wode he wol and wormes ete, etc.

(Skeat bringt in seiner Anmerkung zu dieser Stelle einen ähnlichen Passus aus Boethius).

Sicher haben wir auch eine Reminiscenz von Cant. Tales Prol. v. 443:

For gold in phisik is a cordial,

wenn wir MP, S. 51, 5 ff. lesen:

Gold is a cordialle gladdest confeccioun,
Ageyne etikes of olde consumpcioun,
Aurum potabile . . .

(vgl. Skeat in seiner Anm. zu v. 443 des Prologs: *It was supposed that aurum potabile was a remedy in some cases. 'Aurum potabile est auri oleum vel in liquorem redactum'. Ducange. The actual reference is probably to Les Remonstrances de Nature by Jean de Meung,* ll. 979, 980 etc.).

Am meisten scheint Lydgate an Chaucers Sprache die Naturschilderung gefallen zu haben, womit dieser seine hervorragenden Werke einleitet. So ist der berühmte Natureingang zu den Canterbury Tales wiederholt und stark ausgenützt, ebenso die andern in Chaucers Werken verstreuten Naturschilderungen (besonders auch in 'The knightes

Tale' v. 633 ff.). Die bedeutendste Stelle dafür ist in Lydgates „Testament“ und zwar in dem Stücke MP, S. 241 Testamentum in nomine Jesu. Fast jeder Vers des Anfanges der Canterbury Tales findet hier seine Entsprechung:

MP, S. 244, v. 13, 14 *Hir sustir April wattryng hir gardynes*
With holsum shoures shad in tendyr vynes.
(zu vgl. Prol., 1—3)
MP, S. 244, 8, 9 *First Zephirus with his blastys soote,*
Enspireth Ver with newe buddys greene,
(zu vgl. Prol., 4—6)
MP, S. 243, 8 *Whiche sesoun prykethe fresshe corages*
(zu vgl. Prol., 11 *So priketh hem nature in hir corages;*
ebenso
The Knightes Tale, 185: *The seson priketh every gentil herte).*
MP, S. 163, 5 *Thouhe Aprille have many soote shours,*
(zu vgl. Prol., 1)
MP, S. 192, 1, 2 *And semblably in Apprille and in May,*
Whan gentille birddes most maketh melodie
(zu vgl. Prol., 9)

MP, S. 243, 6 '. . . *toward the ariete*' erinnert an die Zeitbestimmung im Prol., 8 *Hath in the Ram his halfe cours yronne,* die in mancher Variation bei Chaucer und Lydgate sich so gerne findet. Lydgate hat noch zweimal in den MP einen ausführlichen Natureingang mit ähnlicher Zeitangabe, MP, S. 2 und MP, S. 156, dann noch vereinzelt MP, S. 195, 3 *Whan Phebus entrith in the Ariete.*

Wir finden ferner bei Lydgate auch das bei Chaucer und überhaupt im Mittelalter beliebte Motiv der Farbenhäufung[1])

MP, S. 244, 23 *With hire chapirlettys greene, whit and reede,*
MP, S. 245, 17 *Of thes blosmys, som blew, rede and white,*
MP, S. 161, 21 *Alcestis flower, with white, with red and greene*
(zu vgl. The Knightes Tale, v. 195 . . . *floures, party whyte and rede,*
Ass. of Foules, v. 186 *Wite floures white, blew, yellow and rede,*
House of Fame III, 559 *Blak, bloo, grenyssh, swart and rede).*

[1]) Ballerstedt, Über Chaucer's Naturschilderungen, Göttingen, 1891, S. 43.

Chauncer entlehnt ist auch das Motiv der Huldigung, die der Dichter der Natur darbringt:

MP, S. 243, 12 *Som observaunce doyng to nature*
(The Knightes Tale, v. 187 . . . *do thyn observaunce*
v. 189 *To do honour to May).*

Auch bei Lydgate begrüßen wie bei Chaucer die Vögel den Morgen mit ihrem Gesange:

MP, S. 242, 25, 26 *The amerous fowlys with motetys and carollys*
Salwe that sesoun every morwenyng,

und auch bei ihm ist die Lerche die Botin des Tages:

MP, S. 23, 6 *When the larke, messengere of day*
Salveth the uprist of the sonne shene.
(Zu vgl. The Knightes Tale, 633, 634 *'The busy larke massager of day*
Salueth in hire song the morwe gray)

und silberne Thauperlen hängen an den Blumen:

MP, S. 242, 26—28 *Whan Aurora . . .*
Sent on herbys the peerly dropys sheene
Of silvir dewys
(The Knightes Tale, v. 638 *The silver dropes, hanging on the leves).*

Und so finden wir noch manche Anklänge in einzelnen Ausdrücken, wie z. B. in der Umschreibung der Sonne durch *Phoebus* (MP, S. 195, 3; MP, S. 242, 23) und *Titan* MP, S. 195, 7; MP, S. 24, 9), im Ausdruck *licour* (MP, S. 242, 26) für Morgenthau (Prol., 3) und in anderen Einzelheiten.

Ein anderer Punkt, in dem Lydgate Chaucer copiert, sind gewisse Attribute der Thierwelt. Dieselben sind zwar auch nicht Chaucers volles Eigenthum, sondern sie gehen auf Alanus, Vincenz von Beauvais u. a. zurück, aber für Lydgate kommt doch nur Chaucer als erste Quelle in Betracht. MP, S. 47, 5 beruft sich zwar Lydgate auf Alanus,[1]) aber gerade diese Stelle zeigt, dass Lydgate nicht von Alanus, sondern von Chaucer (Ass. of Foules, v. 272) aus-

[1]) Patrologiae Cursus Completus, Series Secunda, Accurante P. J. Migne, Tomus CCX, S. 451 ff.

gegangen ist. Chaucer und Lydgate erwähnen nämlich als Kopfbedeckung der Göttin Natur ein *keverchefe of Valence*[1]) (MP, S. 47, 9), ein Ausdruck, der bei Alanus keine Entsprechung findet. Wir lesen hier nur von einer *regalis diadematis corona rutilans, gemmarum scintillata choreis.* Und so verhält es sich auch mit andern Attributen. Lydgate spricht vom Hahne als dem *comoun astrologeer*[2]) (MP, S. 151, 1) und spielt dann im folgenden auf The Nonnes Preestes Tale an, wo zwar ähnliche Ausdrücke vorkommen, nicht aber unser Epitheton. Dasselbe findet sich in Troylus and Chryseide III, v. 1366, *But when the cok comune astrologer* etc. Bei Alanus nun lesen wir: *Illic gallus, tanquam vulgaris astrologus, suæ vocis horologio horarum loquebatur discrimina* (der ganze Passus ist jetzt gedruckt bei Skeat, Chaucer, MP LXV und LXVI). Ebenso verhält es sich mit der Fabel vom Schwanengesange: MP, S. 157, 11 [The swan] *Ageyn his dethe melodyously syngyng* — Ass. of Foules, v. 342 *The jalouse swanne, ayens hys deth that syngeth* und Leg. of G. W. (Ald. Ed. V, S. 318, v. 7, 8): *as the white swanne — Ayenst his deeth begynneth for to synge.* Alanus: *Illic olor, sui funeris præco, mellitæ et citherizationis organo vitæ prophetabat apocopam.* Ebenso die Beschreibung des Pfauengefieders: MP, S. 156, 13 *Thouhe the pecok have wengys brihte and sheene* Ass. of F., v. 356 *The pecok with his aungels fethers bryghte.* Alanus: *Illic in pavone tantum pulcritudinis compluit Natura thesaurum, ut eam postea crederes mendicam.*

Am deutlichsten aber zeigt sich bei der Beschreibung des Adlers, dass Lydgate aus Chaucer geborgt, fast nur abgeschrieben hat:

MP, S. 157, 1 ff.:

The kyng of foulys moost imperyal,
Which with his look percithe the fervent sonne,
The egle, as cheef of nature moost roial,
As oolde clerkys wel devise konne;
— — — — — — — — — —
Yit men remembre upon his fetherys donne.

[1]) Skeat sucht diesen noch nicht ganz klaren Ausdruck von der Ortschaft Valence bei Lyon abzuleiten (Anm. zu Ass. of Foules, v. 272).

[2]) Den Ausdruck wendet Lydgate noch einmal an in seinem Isopus: *Of custom namyd astrologer* (Herrig's Archiv, 1890, S. 7, v. 38).

Ass. of F., v. 330, ff.:

There myghte men the royal egle fynde,
That with his sharpe looke percethe the Sonne;
[And other egles of lower kynde,]
Of which that clerkis wel devysen konne,
There was the tiraunt with his fethres donne.
And grey . . .

Fast dieselbe Schilderung findet sich bei Lydgate noch einmal:

MP, S. 152, 2 ff.:

The royalle egle with his fetherys dunne,
Whoos eyen been so cleer and so bryght,
Off nature he perce may the sunne,

und in demselben Gedichte lesen wir noch einmal (MP, S. 151, 17):

The royalle egle with his fetherys dunne.

Dieselben Attribute bietet uns endlich zu wiederholtenmalen MP, S. 213 Ballad on presenting an eagle etc. Hier weiß uns der Dichter auch zu berichten, dass dieser Vogel sein Parliament gehalten hat (MP, S. 216, 1), ein klarer Hinweis auf Chaucers Ass. of F. und zugleich ein Beweis, dass Lydgate von da sich seine Attribute geholt hat, wenn diese auch nicht Chaucers Erfindung sind.[1])

Schließlich kann man noch darauf verweisen, dass Lydgate manchen einzelnen Vers oder manches vereinzelte Motiv direct aus Chaucer herübergenommen hat. Einmal bekennt er sich selbst dazu (MP, S. 128, 23 ff.) für den Vers *How this world is a thurghefare ful of woo.* Dieser Vers und der in dem betreffenden Gedichte auch öfter als einê Art Binnenrefrain erscheinende Vers *To erthely pilgrimes that passen to and fro* (MP, S. 122, 6, 12, 18; S. 123, 6, 18; S. 124, 10, 18; S. 128, 10) sind Chaucers Knightes Tale (v. 1989, 1990) entnommen:

This world nys but a thurghfare ful of woo,
And we ben pilgryms, passyng to and froo.

---

[1]) Skeat (Chaucer, The Minor Poems, S. 298 zu v. 330) verweist auf Vincenz von Beauvais' Spec. Nat. lib. XVI, c. 32: *Aquila est avis magna regalis.*

Der Vers *With empty hand men may noon haukys lure* (MP, S. 174, 11, und in etwas anderer Gestalt MP, S. 29, 3) findet sich in The Wif of Bathes Prologue v. 415 und scheint nicht gerade Chaucer, sondern dem allgemeinen Sprichwörterschatze entlehnt zu sein. Ebenso mag es sich verhalten mit dem Refrain des Gedichtes S. 117 *For no prerogatif his neyghburghe to despise,* den wir in ähnlicher Gestalt in The Man of Lawes Tale v. 18. 19 finden:

> *Thy selve neighebour wol thee dispise,*
> *If thou be poure . . .*

Auch braucht man wohl nicht gerade an directe Entlehnung aus Chaucer zu denken, wenn man MP, S. 166, 15, 16 liest:

> *Whos chaunce gothe neyther on synk nor sice,*
> *But withe ambes aas encresithe his dispence,*

ferner MP, S. 76, 22 *Now six, now synke, now deny for my chaunce,* und wenn man dann in The Man of Lawes Prol. v. 124, 125 liest:

> *Your bagges ben nat filled with ambes aas,*
> *But with sis cink that renneth for your chaunce.*

Dritter Theil.

§ 1. Einiges über Stil und Reim der Lyrik Lydgates.

Es bot sich schon im Laufe der vorliegenden Untersuchung öfters Gelegenheit, auf die eine oder andere Eigenthümlichkeit der Lydgateschen Lyrik aufmerksam zu machen. Im folgenden sollen einige Punkte, welche die lyrische Dichtung Lydgates charakterisieren, noch einmal kurz zusammengefasst werden.

Betrachten wir die lyrischen Gedichte Lydgates nach derjenigen Richtung hin, nach welcher sich sein Stil ohne äußere Beeinflussung aus sich selbst heraus zu seiner charakteristischen Gestalt entwickelt hat, so können wir ihm wenig Rühmendes nachsagen. Wir werden vor allem durch die maßlose Breite der Darstellung und die unausgesetzte Wiederholung derselben Gedanken recht unangenehm berührt. Diese Eigenthümlichkeit tritt besonders in seinen späteren Gedichten hervor, in denen er seiner Redseligkeit freien Lauf lässt; am besten können wir sie an seinem „Testamente“ studieren, diesem ungeheuren, fünftheiligen Producte mit im ganzen 118 Strophen. Dass sich bei diesem Umfange die genannten Misstände einstellen müssen, ist fast unvermeidlich. So macht sich gleich der Mangel an Attributen und Bildern recht fühlbar, die doch für den Zustand innerer Ergriffenheit, in den der Dichter sich und uns gleich am Anfange versetzen will, so nothwendig wären. Die Attribute *sheeld, pavys* und *diffence* für Jesus bringt er dreimal (S. 233, 3; S. 236, 27; S. 237, 22), das Bild, dass uns Christus mit dem Taufwasser vom Sündenschmutze reinigt — übrigens auch in der Orisoune to the Holy Virgin v. 140 (Ald. Ed. VI, S. 312) — findet sich zweimal

hintereinander (S. 234, 10 und 14, und unbedeutend variiert S. 251, 3); ebenso, dass Christus für uns das Lösegeld zahlte, zweimal mit den ganz gleichen Worten (S. 235, 5 und 12[1]); ebenso erwähnt er zweimal knapp hintereinander, dass Christi Blut mit Wasser vermischt niederströmte (S. 234, 12 und 15); ferner, dass Christus unser ewiger Siegeslohn ist, zweimal (S. 237, 3 und 23). Der Sünde des Menschen gibt er gerne das Attribut *cancryd* (S. 236, 24 und S. 238, 3). Die fünf Wunden Christi, auf die er auch sonst gerne hinweist, bringt er fortwährend in Erinnerung (S. 235, 5; S. 238, 13 und 17; S. 239, 4; S. 253, 12; S. 259, 12; S. 262, 5). Daneben bekommen wir wiederholte Klagen über das herangekommene Alter und die übel angewandte Jugend zu hören (S. 239, 21; S. 240, 13; S. 241, 9; S. 240, 27; S. 252, 8; S. 241, 16; S. 242, 9; S. 264, 14). Von der unermüdlichen Wiederholung des *hoot and moyst* ist schon früher gesprochen worden. Andere Wiederholungen: S. 245, 13; S. 246, 28; S. 245, 28; S. 246, 7; S. 245, 26; S. 246, 20; S. 253, 7 und 14, u. a.

Wenn auch in bedeutend geringerem Maße findet sich dieser Übelstand auch in anderen Gedichten, so in MP, S. 150 Advice to tittle-tattlers, wo in den ersten drei Strophen ein Distichon Catos in paraphrasierender Weise mit fast gleichen Ausdrücken eingeschärft, wo *the royalle egle with his fetherys dunne* zweimal hintereinander erwähnt (MP, S. 151, 17; S. 152, 21) und wiederholt betont wird, dass *A good be stille is weel worth a groote* (S. 152, 8; S. 155, 9, 27, 28).

Auch in jener Dichtungsgattung, wo sich Lydgate darin gefällt, sprichwortartige Sentenzen zu häufen, tritt die breite Ausführung gegenüber der Gedankenarmut oft stark hervor, wie schon früher bemerkt wurde.

Im Zusammenhange damit steht eine andere stilistische Erscheinung, die unserem Dichter dienen muss, seine Gedichte möglichst umfangreich zu gestalten, die Häufung historischer und mythologischer Beispiele. So ist die zweite Hälfte von MP, S. 22 On the mutability of human

[1]) Das zweitemal noch mit dem naiven Zusatz: *Nat a smal part, but al he did out bleede.*

affairs vollständig dazu verwendet, um den Satz *All stant in chaunge like a mydsomer rose* mit Beispielen aus der Bibel und der Profangeschichte zu erweisen: David, Salomon, Absolon, Jonathan, Cäsar, Porrus, Alexander, Nabuchodonosor, Sardanapal, Cicero, Chrysostomus, Homer, Seneca, die douze pairs von Frankreich, die 'worthy nyne', die trojanischen Helden, Jason, Rom, Carthago, die thebanische Legion und andere christliche Märtyrer werden angeführt, kurz *the remembraunce of every famous knyght* (MP, S. 26, 9) soll sein Thema begründen. Dasselbe finden wir in MP, S. 122 On the wretchedness of worldly affairs, wo der Dichter wieder eine große Menge biblischer, mythologischer und historischer Persönlichkeiten, angefangen von Adam und Eva bis herab auf Heinrich V., alle namentlich vorgeführt werden. Ebenso im zweiten Theil von MP, S. 173 The concords of company (S. 176 und 177), in MP, S. 208 Measure is treasure (S. 209) und in MP, S. 95 Processioune of Corpus Christi. In ähnlicher Weise führt Lydgate eine große Reihe Thiere mit allen ihm bekannten Eigenschaften auf (MP, S. 156), um einen moralischen Satz zu begründen.

Ferner verwendet unser Dichter eine große Masse von formelhaften Ausdrücken, um manche Verse oder manche Strophen auf die geforderte Ausdehnung zu bringen. Einzelne derselben wendet auch Chaucer an, aber Lydgate überschreitet bedeutend den maßvollen Gebrauch, den jener davon macht. So finden sich folgende Phrasen: *pleynly to termine* (MP, S. 7, 19; S. 70, 16), *plainly to conclude* (MP, S. 80, 20; S. 159, 3), *pleynly to discryve* (MP, S. 52, 1), *playnly to declare* (MP, S. 124, 19; S. 181, 2), *playnly thus I meane* (MP, S. 100, 22), *to shewe playnly* (MP, S. 123, 7), *for to telle plainly* (MP, S. 123, 25; S. 131, 2), *fully to determyne* (MP, S. 66, 2), *schortly to conclude* (MP, S. 18, 6), *shortly to declare* (MP, S. 52, 2), *breefly conclude* (MP, S. 137, 17), *to conclude in sentence* (MP, S. 139, 1), *concludyng in sentence* (MP, S. 47, 3), *concludyng in especial* (MP, S. 125, 7), *in especialle* (S. 208, 7; S. 216, 8; S. 253, 9), *shortly in sentence* (MP, S. 9, 21), *for pleyn conclusyoun* (MP, S. 137, 22), *merveilous t' expresse* (MP, S. 147, 6), *pantifrasoun to expresse* (MP, S. 60, 8), *whiche I schalle expresse* (MP, S. 13, 3), *circumstauncis in ordre to*

accounte (MP, S. 147, 13), *to resorte ageyn to my matere* (MP, S. 140, 9), *as I reherse cane* (MP, S. 11, 8), *as I reherse shal* (MP, S. 259, 9), *aforn as it is told* (MP, S. 118, 13), *as ye shal here* (MP, S. 130, 9), *as men myght see* (MP, S. 17, 19), *as it was welle sene* (MP, S. 3, 25; S. 254, 17), *I dar welle specify* (MP, S. 17, 24), *yet dar I sey* (MP, S. 19, 13), *as I can endite* (MP, S. 127, 10), *as I dare wele write* (MP. S. 127, 15), *yef I schuld not fayle* (MP, S. 12, 24), *this is the verray sothe* (MP, S. 20, 8; S. 89, 6), *this is the verray trowth* (MP, S. 86, 13), *who that liste adverte* (MP, S. 139, 14), *be good avisement* (MP, S. 5, 21), *be grete avisement* (MP, S. 164, 11), *by gret auctorité* (MP, S. 47, 20), *by a maner of symilitude* (MP, S. 159, 1).

Dann beruft sich Lydgate gerne auf seine wirkliche oder vermeintliche Quelle mit folgenden Ausdrücken: *as clerks specifye* (MP, S. 192, 5), *as clerkis telle can* (MP, S. 214, 15), *as clerkis sayne* (MP, S. 61, 2), *as bookes specifye* (MP, S. 97, 15), *the booke doth specifye* (MP, S. 93, 9), *as men in bokis redithe* (MP, S. 164, 13), *in bookis men may se* (MP, S. 87, 6), *as other bokes telle* (MP, S. 87, 1), *as we fynde and rede* (MP, S. 72, 13), *remembryd by scriptures we fynde and rede* (MP, S. 73, 13), *in olde auctours lyke as it is discryved* (MP, S. 80, 21), *by recoord of Scripture* (MP, S. 174, 6; S. 212, 3), *remembryd by auctours* (MP, S. 163, 2), *as scripture makithe mencioun* (MP, S. 79, 1), *in story ye may se* (MP, S. 85, 1), *the dede berithe witnesse* (MP, S. 14, 12), *as trew cronycles trewly determyne* (MP, S. 17, 9), *as cronyclers make mencioun* (MP, S. 139, 27), *cronycles tellen us* (MP, S. 125, 11), *redithe the cronycles* (MP, S. 124, 3), *in ther bookys fully determyne* (MP, S. 139, 28), *as put in memory* (MP, S. 88, 26), *like as the Bibylle rehersithe by writing* (MP, S. 174, 14), *Judicum dothe expresse* (MP, S. 180, 2), *as the Gospel pleynly doth recoorde* (MP, S. 145, 26).

Eine fernere Eigenheit Lydgates besteht darin, fremdsprachliche Ausdrücke, besonders französische und lateinische, letztere in überwiegender Anzahl, anzuwenden, um mit seiner Gelehrsamkeit zu prunken. Unter andern lesen wir: MP, S. 31, 17 *male de flank;* MP, S. 35, 3 *par case;* MP, S. 38, 7 *gramercy;* MP, S. 50, 17 *Sol et Luna;* MP, S. 51, 6 *aurum potabile;* MP, S. 74, 2 *De profundis, Pater Noster, Ave;* MP, S. 99, 7 *Agnus Dei;* MP, S. 125, 5 *Mane techel phares;*

MP, S. 153, 20, 21 *Draco volans — Stelle eratice;* MP, S. 139, 4 *Auriga;* MP, S. 139, 8 *Sol justicie;* MP, S. 198, 15 *juventus;* MP, S. 242, 17 u. a. *Ver;* MP, S. 242, 23 *Phebus;* MP, S. 242, 26 *Aurora.*[1])

Was den Vers Lydgates anlangt, so wäre eine eingehende Untersuchung der lyrischen Gedichte nach dieser Richtung hin jedenfalls verfrüht, da wir vorerst über einen kritischen Text verfügen müssen, ehe wir ein sicheres Urtheil über die Behandlung des Verses durch Lydgate abgeben können. Im folgenden sollen bloß einige Bemerkungen über Strophe und Reim gemacht werden. Auch in diesem Punkte war wieder die Dichtung Chaucers für Lydgate von großer Bedeutung. Wir finden einmal, dass Lydgate in der weit überwiegenden Mehrzahl seiner Gedichte nur Strophenformen anwendet, die ihm bereits die Muse Chaucers vorgezeichnet hatte, nämlich die fünftaktige siebenzeilige Strophe mit dem Reimschema *ababbcc (rhyme royal)* und die achtzeilige mit der Reimstellung *ababbcbc* (Schipper, Metrik I, 428 und 429; Köppel 1885, S. 95). Von den paar viertaktigen Gedichten, die in unserer Sammlung enthalten sind (Schipper, Metrik I, 417, 431), erweist sich die Hälfte als unecht.[2])

Was die Behandlung des Reimes anlangt, so ist Lydgate sichtlich bemüht, die Reinheit der Reime seines Meisters zu erreichen. Dies gilt vor allem bezüglich der y- und ie-Reime, deren strenge Scheidung Ten Brink als Kennzeichen der echten Gedichte Chaucers aufgestellt hat (Ten Brink. Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung etc. 1870, S. 22 ff.; Chaucers Sprache und Verskunst, 1884, S. 125 f.). Im folgenden gebe ich eine Zusammenstellung dieser Reime in unseren *Minor Poems:*

S. 2, 1/3 . . . . *Februarie — aquary (= ie)*
„ 3, 8/10 . . . . *victory (= ie) — glorye (= ie)*
27/28 . . . *feithfully — richely*

[1]) Der Vers des Temple of Glas ist eingehend von Schick untersucht worden (Intr. Part. II, Chapter V), der gleichfalls seine Fünftypentheorie aufgestellt hat (Intr. LVII).

[2]) Es ist nicht recht verständlich, wenn Schick von *numerous other metrical forms* spricht, die in den Minor Poems zu finden wären (Temple of Glas, LV).

S. 6, 13/14 . . . *tapcery (= ie) — regalty* (oder *realty* statt *regally)*
„ 9, 22/24 . . . *glory (= ie) — victory (= ie)*
„ 10, 1/3 . . . . *hevenly — murely*
6/7 . . . . *armony (= ie) — specify (= ie)*
„ 11, 6/7 . . . . *memory (= ie) — consystory (= ie)*
16/18/19 . *armony (= ie) — melody (= ie) — apply (= ie)*
22/24 . . . *nombrary (= ie) — library (= ie)*
23/25/26 . *partie — Gemetré (= ie) — Astronomie*
„ 15, 23/25/26 . *multeplye — fayré (= fayrie) — Elye*
„ 17, 20/21 . . . *genealogie — Mary (= ie)*
22/24 . . . *party (= ie) — specify (= ie)*
„ 19, 6/7 . . . . *Ely — richely*
22/24 . . . *richely — solemplye (= y)*
„ 21, 8/10 . . . *consistori (= ie) — victory (= ie)*
„ 26, 1/3 . . . . *policy (= ie) — Chyvalry (= ie)*
„ 28, 13/15 . . . *January (= ie) — vary (= ie)*
„ 30, 8/10 . . . *yvory — why*
„ 33, 2/4/5 . . . *gelousye — body(e) — pryvely(e)*
„ 36, 1/3 . . . . *wyly — gyly*
„ 37, 9/11/12 . . *prively(e) — feithfullie (= y) — fynallye (= y)*
15/17 . . . *humbely — hevenly*
„ 39, 8/10 . . . *remedye — aspye*
„ 42, 9/11/12 . . *remedye — angry(e) — hardily(e)*
„ 51, 1/3 . . . . *apotecarye — letuary (= ie)*
„ 57, 25/26 . . . *mercy — bye*
„ 61, 5/7 . . . . *memorye — victorye*
„ 62, 9/11/12 . . *tary (= ie) — varye (= ie)*
„ 64, 16/18/19 . *espie — lye — crye*
„ 69, 10/12 . . . *poticarye — diatorye*
„ 73, 11/12 . . . *hy — mercy*
„ 74, 17/18 . . . *memory (= ie) — purgatory (= ie)*
„ 78, 16/18/19 . *inwardly — melody (= ie) — reverently*
„ 79, 20/22/23 . *crye (= crie) — triewly — glorifye*
„ 81, 10/12/13/15 *tyrannye — envye — modifye — policye*
„ 81, 25/27 . . . *necessary — contrary*
„ 84, 16/18/19 . *geometrye — Astronomye — guye*
„ 85, 15/17 . . . *prophecye — jupartye*

S. 88, 16/18/19 . *geometrye — Astronomye — guye*
23/25/26 . *transitorye — victorye — memory*
„ 90, 23/25/26 . *lecherye — glotony (= ie) — bawdrye*
„ 91, 20/21 . . . *ribawdye lye*
„ 93, 9/11/12 . . *specifye — ribawdye — lecherye*
„ 95, 1/3 . . . . *magnifye — guy (= ie)*
„ 96, 10/12/13/15 *partye — Marie, glorifie — specifie*
„ 97, 13/15 . . . *Golye — specifye*
„ 98, 1/3 . . . . *Jeremye — hye*
„ 100, 18/20/21/23 *triewly — unwoorthily — dampnably — prudently*
„ 101, 6/8/9/11 . . *triewly — partye — verily (e) — feithfully*
„ 105, 2/4/5 . . . *dey — crye — by (verb)*
15/17 . . . *hye — crye*
„ 106, 9/11/12 . . *pye — mynstrelcye — crye*
„ 128, 14/16/17/19 *glorye — victorye — memorye — transitorye*
„ 131, 2/4/5 . . . *varye — contrarye — varye*
6/7 . . . . *champartye defye*
„ 139, 13/15 . . *Gregory (= ie) — memory (= ie)*
„ 149, 5/7 . . . . *heresye — multeplye*
„ 159, 10/12/13/15 *surquedye — malencolye — enoye — applye*
„ 161, 26/28 . . . *skye — enoye*
„ 162, 1/3 . . . . *melodye — melodye*
„ 167, 10/12/13/15 *contrary (= ie) — tarye — varie — seintwarye*
„ 175, 10/12/13 . *philosophie — guye — poetrye — companye*
„ 176, 14/16/17/19 *carye — Darye — contrarye — tarye*
„ 182, 6/7 . . . . *tary — lapidarye*
9/11/13 . . *defye — foly (= ie) — flye*
„ 192, 2/3/5 . . . *melodie — fantasye — flye*
13/14 . . . *rybaudye — venerye*
„ 195, 9/11 . . . *contrary (= ie) — vary (= ie)*
25/26 . . . *watry — naturally*
„ 202, 9/11 . . . *yemanry — specially*
„ 206, 5/7 . . . . *farye — murye*
„ 208, 9/11 . . . *policye — partye*
„ 213, 22/23 . . . *glorye — victorye.*

Untersuchen wir diese stattliche Anzahl Reime auf ihre Reinheit, so finden wir im ganzen sieben ungehörige Reime. Davon kommen zwei (S. 33, 2/4/5 und S. 42, 9/11/12 auf

das in seiner Echtheit verdächtige Gedicht MP, S. 27, zwei (S. 78, 16/18/19 und S. 79, 20/22/23) auf das noch bedenklichere MP, S. 78, so dass uns also im ganzen für die sicher echten Gedichte nur drei überbleiben (S. 57, 25/27; S. 73, 11/12 und S. 101, 6/8/9), die sich auf drei Gedichte vertheilen. Diese verschwindende Anzahl unreiner Reime ist umso mehr hervorzuheben, als der Dichter sich oft genöthigt sieht, für eine einzige Strophe vier Reimwörter auf — y oder — ie aufzutreiben. Bei diesem Stande der Dinge sind wir vollkommen berechtigt, mit Köppel MP, S. 78 Devotions of the fowls aus Lydgates Dichtungen zu streichen, da gerade in diesem Gedichte trotz des geringen Umfangs vier unreine Reime vorkommen (S. 78, 16/18/19 *inwardly* — *melody* — *reverently* und S. 79, 20/22/23 *crye* — *triewly* — *glorifye*), MP, S. 27 aber, wenn unserem Dichter nicht ganz abzusprechen, so doch in seine Erstlingsperiode zu verweisen.

Im Zusammenhange mit diesem Streben nach größtmöglicher Reinheit der Reime steht eine andere Erscheinung, die zum guten Theile Ursache der ermüdenden Wirkung ist, die Lydgates Gedichte auf den Leser ausüben. Es ist die übermäßige Anwendung solcher Reimwörter, die bloß ihrem Suffixe nach reimen, wie *highenes* — *gladnes* (MP, S. 2, 8/10), *ryding* — *comyng* (MP, S. 14, 13/14) u. s. w. Gleich im ersten Gedichte 'Pur le roy' machen sie fast ein Drittel aller Reime aus (zwölfmal reimt *kyng* mit dem Part. præs. *coming, riding* etc.), in MP, S. 46 bilden sie fast alle Reime, ebenso in MP, S. 58 u. a., sehr stark sind sie auch im „Testamente" vertreten.[1])

Auch solche Fälle finden sich, wo ein Wort mit einem andern reimt, das in seinem zweiten Theile jenes enthält, wie *unkouth* — *kouth* (S. 25, 17/19), *remembre* — *membre* (S. 44, 11/12; S. 234, 21/22), *serve* — *deserve* (S. 62, 20/21), *anothir* — *tothir* (S. 147, 5/7), *colde* — *cokolde* (S. 30, 22/24), *discorde* — *accorde* (S. 75, 9/11), eine Art des rührenden Reimes (Schipper, Metrik I, S. 299). Auch gleicher Reim findet sich: *goode* — *goode* (S. 44, 15/17), *continuauly* —

[1]) Ten Brink spricht über diese Art Reim in Chaucers Sprache und Verskunst, S. 195, 330; Schick (Temple of Glas LXI).

continuauly (S. 74, 3/4), *dede — dede* (S. 81, 16/17). Assonanzen sind mir nur zwei aufgefallen: *gone — come* in dem in einer Überarbeitung auf uns gekommenen MP, S. 103 (13/15) und *diademe — beene* (S. 163, 1/3). Für den Reim *fortune — contynue* (S. 90, 1/3) dürfte unser Dichter nicht verantwortlich sein.

§ 2. Über einige unechte Gedichte.

Zuerst erklärte Köppel (1885, S. 76, A 1) sechs Gedichte (MP, S. 225, S. 228, S. 74, S. 78, S. 220 und S. 222) und die beiden letzten Strophen des Gedichtes Measure is treasure (S. 213) für unecht, ist aber, so viel ich weiß, die Begründung seiner Ansicht, die er in Aussicht stellte, noch schuldig geblieben. Unter einem können abgethan werden MP, S. 222, S. 225 und S. 229, welche Halliwell, wie bereits bemerkt, aus dem sonst nicht herangezogenen *MS. Cotton. Calig. A II* veröffentlicht hat. Sie sind viertaktig in der bekannten Strophenform *ababbcbc* und zeigen eine verwandte Einkleidung, die wir sonst bei Lydgate nicht finden (im ersten Gedichte ist es ein mit Edelsteinen reich besetztes Band, dessen Inschrift den Dichter zu seinen Betrachtungen anregt, im zweiten ist es eine Inschrift auf einer Mauer, im dritten ist es eine Vogelstimme. Das zweite und dritte Gedicht haben noch den Zug gemein, dass der Dichter auf einem Spaziergange seine Betrachtungen anstellt). In allen drei Gedichten ist ferner, was sonst in Lydgates Dichtungen nicht vorkommt, der Versuch gemacht, die Alliteration durchzuführen. Schon dies musste auffallen, ferner der Umstand, dass Lydgate, selbst ein Benedictinermönch, es den Sündern zum Vorwurfe macht, dass sie ihre Todsünden bei einem Mönche und nicht bei ihrem Pfarrer beichten (MP, S. 231, 5—12). Seit nun Varnhagen (Anglia VII, S. 306 ff.) das zweite unserer Gedichte Thank God for all things (MP, S. 225) in vollständigerer und älterer Fassung (Anglia VII, S. 281, 11) nach dem *Vernon MS.* gedruckt hat und das dritte unserer Gedichte *Make amendes* (MP, S. 228) nach demselben *MS.* herauszugeben verspricht (Anglia VII, S. 281, 24), kann kein Zweifel mehr obwalten, dass wir es hier mit Gedichten zu thun haben, die noch vor der Zeit unseres Dichters entstanden sind. Das *Vernon MS.*

und das damit verwandte *MS. Addit. 22283,* auch *Simeon MS.* genannt, das ebenfalls unsere Gedichte enthält, sind schon um die Zeit entstanden, da unser Dichter geboren wurde (vgl. Anglia VII, S. 166 und 167; Skeat, Piers the Plowman, Oxf. 1874, Introd. IX; Goldberg, Die catonischen Distichen, Leipzig 1883, S. 12). Wir finden darin noch Formen wie *freoly, weole, beode, beo, neode, heore* (Anglia VII, S. 306, v. 19; S. 307, v. 87, 90, 91, 93, 98), die unserer Zeit nicht mehr angehören und auch in unserer Ausgabe durch die jüngeren Formen ersetzt sind.

Gegen die Echtheit von MP, S. 78 spricht, wie bereits bemerkt, die Behandlung des Reimes. Für MP, S. 220 konnte ich keine hinreichenden Gründe finden. Verdächtig wird es durch den Inhalt und durch den viertaktigen Vers, der bei Lydgate, wenn vielleicht überhaupt nicht, so doch sehr selten vorkommt.

Das letzte vollständige Gedicht endlich, das Köppel unserem Dichter abspricht (MP, S. 74 On the instability of human affairs), halte ich entschieden für ein Werk Lydgates. Vielleicht hat der Umstand, dass die erste Strophe des Gedichtes in der *Ald. Ed.* der Werke Chaucers (VI, S. 303) als zweite Strophe der Proverbes of Chaucer gedruckt ist, Köppel veranlasst, das ganze Gedicht für unecht zu erklären. Skeat (Chaucer, MP XL, XLI und XLV) erklärt sich für Lydgate *(„unless they [i. e. two stanzas] were composed, as Shirley says, by one Halsham, and adopted by Lydgate as subjects for new poems“* MP XLI A 1) und wird wohl Recht behalten. In *MS. Harl. 2251, Nr. 28* ist es als Gedicht Lydgates aufgeführt.

Dann scheidet Köppel noch zwei Strophen aus, die Schlusstrophen des Gedichtes Measure is treasure (MP, S. 208), die mit den vorhergehenden Strophen inhaltlich keine gute Verbindung abgeben. Der Refrain zeigt aber, dass sie zu unserem Gedichte gehören. Vielleicht sind sie nur durch ein Versehen des Abschreibers an die unrechte Stelle gerathen, oder, was wahrscheinlicher ist, es ist zwischen ihnen und den vorhergehenden Strophen etwas ausgefallen.

Ten Brink ferner wendet sich in seiner Literaturgeschichte (II. Anhang, S. 626) gegen zwei Gedichte, die

in unserer Sammlung stehen, gegen das bekannte London Lyckpenny MP, S. 203 und gegen die Geschichte der Frau Priorin und ihrer drei Freier (MP, S. 107). In Bezug auf das erstere spricht er sich nur bedingt aus. Er hält das Gedicht für unecht, „wenigstens in der überlieferten Gestalt". Es scheint, dass ihm der Zusatz Shirleys bekannt war, der in *MS. Harl. 367* zu diesem Gedichte bemerkt: *'A balade compyled by Dan John Lydgate Monke of Bury; and now newly oversene and amended.'* Es ist jedoch sicher ein Werk Lydgates und hat als solches in der Tradition immer fortgelebt, wie schon die vielen Drucke beweisen (vgl. MP, S. 103). Nur ist es, wie der Zusatz des *MS. Harl. 367* zeigt, in dieser Handschrift in jüngerer Form erhalten. Vielleicht bietet *MS. Harl. 542,* dessen Fassung nach Halliwell (MP, S. 103) sich beträchtlich von der in unserer Sammlung gedruckten unterscheidet, eine ältere Gestalt.

In Bezug auf das zweite Gedicht, das in einer ganz vereinzelt dastehenden Strophenform abgefasst ist und auch in der Überlieferung keine rechte Stütze hat *(MS. Harl. 78, Nr. 24* A Tale in old english verse of a Prioress and her three Woers, **ascribed** to John Lydgate) ist wohl Ten Brink im Rechte. Auch Brandl (Grundriss II, VIII, S. 686) spricht sich gegen die Echtheit des Gedichtes aus, während es Köppel eigenthümlicherweise als echt anerkennt (Köppel, 1885, S. 84).

Brandl (ib.) wendet sich noch gegen MP, S. 27 Advice to an old gentleman etc., vielleicht gestützt auf die Angabe des Catalogs (I. Harl. 372, Nr. 4) *perhaps by Lidgate,* während Ten Brink (Lit. II, S. 239) es als Werk Lydgates behandelt. Die Erwähnung des *maister Chaucer*[1]) möchte fast für Ten Brink sprechen, ebenso die ganze breite Darstellung, während auf der andern Seite, wie schon erwähnt, zwei unreine Reime Bedenken gegen die Echtheit zur Geltung kommen lassen.

Nach dem bisher Gesagten können mit voller Gewissheit nur drei Gedichte (MP, S. 222, S. 225 und S. 228)

[1]) Dieselbe Erwähnung geschieht auch in einem andern Gedichte (MP, S. 128, 25), das nicht ausdrücklich als Lydgates Werk überliefert ist (Cat. MS. Harl. 2251, Nr. 127 *The Author who seems to be Lidgate . . .*), aber ihm jedenfalls angehört.

für unecht erklärt werden. Höchstwahrscheinlich stammen ferner das Fabliau von der Frau Priorin und ihren drei Freiern, sowie MP, S. 78 Devotions of the fowls nicht von unserem Dichter, vielleicht auch nicht der Rath für den alten Herrn, der ein junges Weib freien wollte, MP, S. 27. London Lyckpenny ist in jüngerer Form auf uns gekommen. Für unecht und von späterer Hand hinzugefügt halte ich endlich die letzte Strophe von MP, S. 205 A Prayer to St. Leonard, beginnend *Merciful Leonard* etc. Denn in den zwei letzten Versen der vorhergehenden Strophe ist schon ein guter Abschluss vorhanden, und die darauffolgende Strophe bringt eine von den übrigen verschiedene und sonst bei Lydgate in seinen kleineren Gedichten überhaupt nicht vorkommende Strophenform *(aabbcc)*.

Anhang.

Einige Correcturen und Conjecturen.

Nachstehende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern es ist bloß der Versuch gemacht, die sinnfälligsten und störendsten Druckfehler und Textcorruptionen zu verbessern.

S. 6, Str. 4 corrupt in der vierten Zeile, in welche *and every creature* aus der vorhergehenden hineingekommen ist; das bei Lydgate beliebte Füllsel *as it was weel seene* oder etwas Ähnliches würde die Strophe herstellen.

S. 6, Z. 14 l. *regalty* st. *regally;*
„ 8, „ 8 l. *of these empresses* st. *of this empresse*;
„ 9, „ 27 l. *encrees* st. *encreses;*
„ 12, „ 24 l. *feyne* st. *fayle;*
„ 13, „ 23 l. *delice* (sonst nur im pl.) st. *delites (?);*
„ 24 l. *stepe* st. *stoon;*
„ 14, „ 11 l. *for t' exile* st. *from texile;*
„ 26 l. *rightewisnes* st. *rightewisne;*
„ 15, „ 2 l. *lycores* st. *lycoros;*
„ 2 l. *attame* st. *attaine* (vgl. Skeat zu v. 4008 der Nonn. Pr. Tale);
„ 25 l. *fayerye* st. *fayré;*
„ 16, „ 19 l. *langour* st. *langueres;*
„ 18, „ 4 l. *Is* st. *In;*
„ 21, „ 10 l. *victory* st. *viciory;*
„ 22, „ 12 l. *forsight* st. *for sight;*
„ 23, „ 27 l. *reynyng* st. *reyng;*
„ 24, „ 20 l. *the moon* st. *Ymo*;
„ 25, „ 7 l. *Porrus* st. *Pirrus;*
„ 28, „ 17 l. *on-thryvethe* st. *outhryvethe;*

S. 30, Z. 13 l. *Whiche thou hadst erst, telle weel and see;*
„ 26 l. *iuvencle* st. *invencle;*
„ 47, „ 2 l. *faylen* st. *fayler;*
„ 51, „ 11 l. *atamed* st. *atained;*
„ 52, „ 5 l. *Hogge* st. *hogge;*
„ 53, „ 9 l. *of oo candel* st. *of cocandel;*
„ 23 l. *chevesance* st. *chevesane;*
„ 54, „ 5 l. *to gace* st. *Togace;*
„ 57, „ 18 l. *leve* st. *love;*
„ 59 fehlt ein Vers zwischen Z. 8 und 9; ebenso
„ 60 zwischen Z. 12 und 13;
„ 64, Z. 5 l. *to asoft* st. *to a soft;*
„ 67, „ 22 l. *blyve* st, *blyth;*
„ 68 fehlt der letzte Vers in Str. 3;
„ 78 Devotions of the fowls zeigt in den ersten zwei Strophen ein corrumpiertes Versschema; die erste Strophe hat eine Zeile zu viel, die zweite eine zu wenig. Wahrscheinlich ist die Anfangszeile der zweiten Strophe an den Schluss der ersten gekommen. Man könnte etwa folgende Form herstellen:

Whiche caused me grete felicité (Schluss der ersten Strophe).
Stille I stoode in perplexité;
To Phebus my wittes I gan refere (etc.)

S. 78, Z. 17 l. *foules* st. *soules;*
„ 82, „ 28 l. *everiche* st. *ereriche;*
„ 84, „ 20 (nach Falls of Princes II 15, fol. 54 b):
That he by strokis of smythes where they stode:
„ 92, „ 18 l. *ryotous* st. *ryotours;*
„ 95 hat in der dritten Strophe des Gedichtes das Versschema gelitten. Wenn man in der zweiten Zeile statt *brede and wyne* — *wyne and brede* liest, erhält man die erforderliche Strophenform;
„ 98 ist die vierzehnte Strophe des Gedichtes mangelhaft. Liest man statt *swete* die Form *swoote,* und setzt man die letzte Zeile als dritte, was auch dem Sinne nach ganz gut geht, so ist die Strophe hergestellt:

Zacarie holdyng there the fayre censyer,
Withe gostly fumes as any bawme so swote,

Be meditaciouns and grete prayer,
That up ascendithe from the hertis roote;
Goostly tryacle and oure lyves boote,
Ayenst the sorwes of worldly pestilence,
All infecte ayres il puttithe under foote,
Of hem that takithe this brede with reverence.

S. 101 fehlt ein Vers in der dritten Strophe, und auch das Reimschema ist zerstört. Es sind wieder einige Verszeilen an ihre unrechte Stelle gekommen. Mir scheint die Strophe ungefähr so herzustellen zu sein:

Moral Gregore ful wele reherse can,
In his writyng and vertuous doctryne,
This glorious doctour, this parfite holy man
Touchyng this brede doth us determyne,
How it is flesshe take of a pure virgyne,
Geyne al sikenes oure chief restoratif
— — — — — — — — — —
This sacrament, this blessid brede of lyf.

Auch die folgende Strophe zeigt ein schlechtes Reimschema. Dieses ist aber leicht herzustellen durch Umstellung der fünften und sechsten Verszeile.

S. 118 fehlt ein Vers zwischen Z. 25 und 26;
„ 120, Z. 11 l. *techen* st. *techon;*
„ 121 fehlt ein Vers zwischen Z. 2 und 3;
„ 124, Z. 21 l. *reme* st. *realme;*
„ 125 fehlt der Anfangsvers der zweiten Strophe; ebenso
„ 126, Z. 1;
„ 130, „ 22 l. *mewe* st. *hewe;*
„ 138, „ 10 l. *seed* st. *seee;*
„ 140, „ 3 l. *al* st. *at;*
„ 141, „ 24 l. *of trouthe* st. *of trouble;*
„ 147, „ 21 ist nach Gregory '*bisshoppe*' einzuschalten;
„ 157, „ 6 l. *yit* st. *bit;*
„ 159, „ 6 l. *somedel* st. *stonedemel;*
„ 164, „ 18 und 19 ist umzustellen;
„ 174, „ 5 l. *cauhte* st. *cauhe;*
„ 180, „ 3 l. *blive* st. *blithe;*
„ 183, „ 12 l. *soun* st. *sounde;*

S. 188, Z. 24 l. *white* st. *whight;*
„ 191, „ 5 l. *forgoten oon* st. *forgotencoon;*
„ 193, „ 9 l. *affection* st. *effection;*
„ 199, „ 9 l. *discryve* st. *discrye;*
„ 201, „ 25 fehlt ein Wort, nämlich *mount;*
„ 220, „ 18 l. *place* st. *plaee;*
„ 234, „ 22 l. *word* st. *worc;*
„ 239, „ 23 l. *outrage* st. *outrages;*
„ 247, „ 19 l. *I wrecche* st. *Iwe cche;*
„ 257, „ 8 l. *rewle* st. *rewlc;*
„ 260, „ 13 l. *tresoun* st. *tresour;*
„ 261, „ 26 vielleicht *dispise* zu ergänzen;
„ 264, „ 11 l. *Remembre* st. *Kemembre.*

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

V. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1896.

DAS

SCHAUSPIEL IM SCHAUSPIEL

ZUR ZEIT SHAKSPERES.

VON

DR. HANS SCHWAB.



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1896.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria“, Graz.

VORWORT.

In den folgenden Zeilen sollten ursprünglich nur jene Einlagen in den elisabethanischen Dramen näher betrachtet werden, welche zur Unterhaltung eines im Spiele vorkommenden Publicums dienen und rein recitativen Charakters sind, d. h. den Zweck haben, nicht durch Musik und Tanz, sondern lediglich durch von Reden begleitete schauspielerische Leistungen auf die Zuhörerschaft wohlgefällig zu wirken. Die den Fachgenossen geläufige Bezeichnung für solche Einlagen ist Schauspiel im Schauspiel, und sie ist — da sie mir das Wesen solcher Einlagen ziemlich genau wiederzugeben schien — auch hier beibehalten worden.

Schon bei der ersten Durchsicht des umfangreichen Stoffes zeigte sich jedoch, dass eine zu engherzige Beschränkung auf Einlagen von dieser Art nicht am Platze wäre. Zwar sind nach obiger Definition die sogenannten Maskenspiele von vornherein ausgeschlossen, da sie, selbst wenn sie von einem Dialoge begleitet werden, doch vornehmlich durch Musik oder Tanz wirken sollen und der Dialog nur zur Erklärung der dabei auftretenden Personen und allenfalls des Spieles dient. Allein es fällt oft schwer und ist nicht selten ganz unmöglich, einen genauen Unterschied zwischen Maskenspiel und Schauspiel zu machen. Es erscheint daher angezeigt, alle jene Zwischenspiele, bei denen ein Zweifel über ihre Bezeichnung auf-

kommen könnte, einer, wenn auch kurzen, Betrachtung zu unterziehen.

Aber auch in einer andern Hinsicht mussten die ursprünglich gesteckten Grenzen weiter gezogen werden. In den 80 Jahren, welche zwischen der ersten Aufführung des *Gorboduc* (1562) und der Schließung der Theater bei Beginn des Bürgerkrieges (1642) verflossen, entfaltete sich eine so reiche Blüte der dramatischen Kunst, dass die Zahl der innerhalb dieser Jahre in England aufgeführten oder im Buchhandel veröffentlichten Dramen geradezu unübersehbar ist. Dieser erstaunlichen Productivität entspricht auch eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts und der äußeren Ausstattung. Der *Gorboduc,* von dem der Beginn der classicistischen Dramatik in England datiert ist, brachte den Chor der Griechen und Römer auf die englische Bühne. Wie es scheint, nach deren Muster haben die Anhänger des Classicismus ihre Dramen mit äußeren Zuthaten versehen, in denen sich oft je nach den Zwecken des Dichters eine von der Haupthandlung mehr oder weniger unabhängige eigene Handlung entwickelte. Sie sind entweder dem Drama als Einleitung, oft an Stelle des Prologs, vorausgeschickt und werden dann Induction genannt, oder sie haben die Aufgabe des Chores zwischen den Pausen der Aufführung übernommen und ihre alte Benennung beibehalten. Da es nun häufig geschah, dass Personen der Induction, sei es als Kritiker, sei es als wohlwollende Zuschauer, während der Aufführung auf der Bühne blieben und so im Gegensatze zu den Zuschauern vor der Bühne ein Bühnenpublicum abgaben, so findet die Anwendung des Ausdruckes „Schauspiel im Schauspiel“ auch auf diese Art des Dramas eine gewisse Berechtigung. Ich habe sie daher, soweit dies der hier gestellten Aufgabe zweckdienlich schien, ebenfalls in den Bereich der Abhandlung einbezogen und den Inhalt der Zuthaten und Chorusreden in Bezug

auf das Verhältnis zur Haupthandlung und die etwaige Abhängigkeit des Dichters von Vorgängern zu prüfen versucht.

Nur das altenglische Drama zur Zeit seiner Blüte ist in die Untersuchung einbezogen worden. Eine solche Beschränkung war geboten, wenn die Vollendung der Arbeit nicht auf Jahre hinaus aufgeschoben werden sollte. Eine Erweiterung derselben über die elisabethanische Zeit hinaus ist vielleicht noch zu erwarten, wenn es dem Verfasser gegönnt sein sollte, umfassendere Quellenstudien zu machen, als ihm dies in seinem jetzigen Aufenthaltsorte möglich ist.

Krems, im April 1896.

Dr. Hans Schwab.

INHALT.

I. Abschnitt.

Das Schauspiel im Schauspiel im weiteren Sinne.

A. Maskenspiele.

Das Maskenspiel oder die Maske *(masque)*, mit den schon lange einheimischen *Pageants* und *Disguisings* nahe verwandt, kam aus Italien nach England und feierte hier seinen Einzug, wie es scheint, am Dreikönigsabende 1513.[1]) Die Theilnehmer erschienen in Masken, tanzten und forderten zum Tanze auf. Später zeigte sich die Nothwendigkeit, die Bedeutung der einzelnen Tänzer (sie stellten entweder allegorische Personen oder Gestalten aus der antiken Mythologie dar) zu erklären, und man dichtete deshalb einen Prolog dazu. Bald erwies sich auch dieser als unzulänglich, und es wurde nöthig, die Tänzer selbst sprechen und ihre Bedeutung erklären zu lassen. Da sich dadurch von selbst Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Personen ergeben mussten, so entstand eine Art Dialog und eine scheinbare, mehr oder minder fest gefügte Handlung. Doch wurde der ursprüngliche Zweck, die Huldigung der anwesenden hohen Persönlichkeiten, darüber nie vergessen und Gesang und Tanz, Rede und Handlung demselben untergeordnet. Die Masken nehmen also Bezug auf ihre Umgebung, ja es wird diese wohl selbst in die Darstellung einbezogen. Da dem Schauspiel im Schauspiel stets dieselbe Bestimmung zugewiesen war, welche es im wirklichen Leben hat, und die dramatische Darstellung eines Stoffes von den Zuschauern unabhängig war, so ergibt sich folgender Unter-

[1]) Vgl. M. Koch, Shakespeare, S. 237 ff. und B. ten Brink, Gesch. d. engl. Literatur, Bd. II, 482.

schied zwischen den Masken und den eingeschalteten Schauspielen: 1. Im Maskenspiel läuft Handlung und Dialog nur darauf hinaus, Gesang und Tanz einzuleiten; diese sind Hauptsache; 2. die im Maskenspiele auftretenden Personen stellen Götter der antiken Mythologie oder personificierte Mächte dar, wie *Nacht, Wind* u. dgl.; 3. die hohen Zuschauer nehmen auf die Handlung Bezug und sind auf dieselbe von Einfluss. Beaumont und Fletcher charakterisieren das Wesen der Maske in trefflicher Weise durch folgende Worte (aus *The Maid's Tragedy,* Act I, Sc. 1):

*"They (the masques) must commend their king, and speak in praise
Of the assembly, bless the bride and bridegroom
In person of some god; they're tied to rules
Of flattery."*

Das Beispiel des Hofes, der das Maskenspiel sehr begünstigte — König Heinrich VIII. hatte bei der ersten Maske selbst mitgewirkt — fand allgemeine Nachahmung, und die Zeit Shaksperes und Ben Jonsons ist zugleich die Blütezeit des Maskenspieles. Auch in das Drama wird es häufig eingeschoben, ja es gibt Stücke, die sogar mehrere solcher Einlagen enthalten. Die eigentliche Blüte des Maskenspieles fällt aber in die Zeit nach Shakspere. Seit Ende des 16. Jahrhunderts werden sie auch von einem Dialog begleitet, der nicht bloß Text für die dabei gesungenen Lieder ist, sondern gesprochen werden musste.

Auch bei Shakspere lassen sich einige Beispiele nachweisen.[1]) In *Cymbeline* Act V, Sc. 4 erscheint auf die Klagen der verstorbenen Verwandten des Leonatus Jupiter und vertröstet sie auf ein besseres Geschick. *Love's Labour's Lost* Act V, Sc. 2 enthält drei Maskenspiele: im ersten erscheinen die als Russen verkleideten Hofleute, durch einen Prolog eingeleitet; das zweite lässt uns den Aufzug der sogenannten neun Recken *(Worthies)* sehen, die uns, von den Zuschauern oft unterbrochen, ihren reckenhaften Charakter kundthun; das dritte ist ein Dialog zwischen den

[1]) Vgl. N. Delius, Einlagen und Zuthaten in Shakespeare's Dramen. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band XXI, S. 18.

personificierten Jahreszeiten *Frühling* und *Winter*. In *The Merry Wives of Windsor* Act V, Sc. 5 wird Falstaff in einem Maskenspiele von dem als Elfen und Feen verkleideten jungen Volke aus Windsor gezüchtigt. In *As you Like it* Act V, Sc. 4, wo der Gott Hymen die Liebespaare miteinander verbindet. Endlich das mythologische Maskenspiel in *Tempest* Act IV, Sc. 1, wo die Göttinnen Iris, Ceres und Juno auftreten, um die beiden Liebenden, Ferdinand und Miranda, zu zerstreuen.

Von den zahlreichen Maskenspielen, die sich bei den Nachfolgern Shaksperes anführen ließen, will ich, als meinem Zwecke genügend, nur diejenigen hervorheben, welche durch eine gewisse dramatische Handlung dem Charakter des Schauspieles nahekommen. In Nath. Fields Komödie *A Woman is a Weathercock*[1]) (gedr. 1612) Act V, Sc. 2 führt ein Maskenspiel, an dem alle Personen theilnehmen, die glückliche Lösung herbei. Kann man auch hiefür nicht gerade die „Spanische Tragödie", in der sich Kyd zur Lösung ebenfalls eines eingelegten Spieles bediente, als Vorbild nennen, so scheint dies doch mehr oder weniger der Fall zu sein bei einigen Tragödien, von denen Tourneurs *The Revenger's Tragedy*[2]) (gedr. 1607) das deutlichste Beispiel ist: der Rächer vollführt hier seine Rache in einer Maske, nur dass diese von keinem Dialoge begleitet ist. Middletons Trauerspiel *Women beware Women*[3]) (erste Aufführung unbekannt) gehört demselben Genre an, jedoch ist das Maskenspiel (Act V, Sc. 1), das die Lösung herbeiführt, vom Dialog begleitet: in einer „*Antimasque*" treten Hymen, Ganymede und Hebe auf und reichen dem Herzog, der Herzogin und dem Cardinal unter Glückwünschen die Becher; hierauf erscheinen eine Nymphe, zwei Schäfer und Juno: durchaus maskierte Personen der Haupthandlung, welche die Verkleidung zur Ausführung der Rache benützen. Ist das Zwischenspiel schon wegen des mythologischen Inhalts unter die Maskenspiele zu zählen, so ist diese An-

---

[1]) In Dodsley's Collection of Old Engl. Plays. Hsgg. von Hazlitt. London 1874—76. Bd. XI.

[2]) Ebd. Bd. X.

[3]) The Works of Th. Middleton. Edited by Al. Dyce. London 1840. Bd. IV.

nahme auch gerechtfertigt durch die begleitende Musik, die äußerst magere Handlung und den Umstand, dass die Spieler selbst nichts anderes darunter verstanden wissen wollen. In desselben Dichters Komödie *No Wit, no Help like a Woman's*[1]) (erste Aufführung 1638?) führen die Bewerber um die Witwe Goldenfleece, als die vier Elemente verkleidet, Act IV eine Art Maskenspiel zur Unterhaltung der reichen Dame auf. Dramatische Handlung fehlt ganz, ein Dialog sind die Reden der Elemente nicht zu nennen, da sie nicht in Wechselbeziehung stehen. Am Schlusse Tanz. Den genannten Schauspielen schließt sich *The Maid's Tragedy*[2]) (gedr. 1619) von Beaumont und Fletcher an. Vor dem Hofe des Königs und einem Galleriepublicum (auf dem Balkon!) wird in Act I. Sc. 2 ein Maskenspiel aufgeführt: *Nacht* tritt auf und hat *Cynthia* (Mond) im Gefolge; *Cynthia* ruft Neptun herbei, der auf ihren Wunsch von den Winden und Seegottheiten zur Belustigung der hohen Zuschauer Tanz und Gesang aufführen lässt. Das Spiel wird ausdrücklich als Maske bezeichnet. Erscheinen hier die Naturmächte personificiert, so führt uns das Lustspiel *The Maid in the Mill*[3]) von Fletcher und Rowley (1623 zum erstenmale aufgeführt) in einem Maskenspiele des Actes II, Sc. 2 einen Abschnitt der griechischen Mythologie vor. Im Landhause des Grafen Julio führen, wie alljährlich, einige benachbarte Landleute eine Art Maskenspiel auf, das diesmal die Wahl des Paris zum Gegenstande hat. Das Spiel ist sogleich als eine Nachahmung des Pyramus-und-Thisbe-Spieles im Sommernachtstraum zu erkennen. Denn hier wie dort sind die Schauspieler Landleute, deren simples Spiel von den Witzreden der hohen Zuschauer häufig unterbrochen wird; in beiden muss der Mangel an äußerer Ausstattung durch Beschreibung und Erklärung ersetzt werden; in beiden sprechen einzelne Spieler über ihre Rolle hinaus, gleichsam privatim, mit den Zuschauern: im Sommernachtstraum Bottom, um eine, wie er glaubt, irrige Meinung des Theseus zu berichtigen, hier Paris, um den Witzreden der

---

[1]) A. a. O. Bd. IV.

[2]) The Works of Fr. Beaumont and J. Fletcher. Edited by Al. Dyce. London 1843. Bd. I.

[3]) Bd. IX.

ausgelassenen jungen Herren zu begegnen. Ein Knabe gibt den Cupido, ein Müllerssohn den Paris, der sich durch einen in siebenhebigen Langzeilen verfassten Monolog einführt. Nachdem auch Juno, Pallas Athene und Venus in Begleitung von Nymphen aufgetreten sind und ihren obligaten Tanz aufgeführt haben, fällt Paris das Urtheil und reicht der Göttin der Liebe den Apfel. Das Spiel ist zu Ende. Da erscheint plötzlich ein den Schauspielern selbst unbekannter Mars, der gar nicht im Spiele vorkommen sollte, und entführt, das sprachlose Erstaunen der übrigen benützend, Venus auf seinen „goldnen Thron". Der den Paris gebende Schauspieler wittert Unrath und erfährt nur zu bald mit Schrecken, dass seine die Venus spielende Schwester thatsächlich entführt worden ist; von wem, das hört er freilich erst am Schlusse des Stückes.

Von ganz eigener Art ist das Puppenspiel in Ben Jonsons *Bartholomew Fair* Act V, Sc. 3. In der Jahrmarktsbude des *puppet-show-man* Leatherhead spielen die Puppen *the ancient modern history of Hero and Leander, otherwise called the touchstone of true Love, with as true a trial of friendship between Damon and Pythias, two faithful friends o' the Bankside.* Leatherhead ist *the mouth of all.* Über die Bedeutung dieses Puppenspieles vgl. Gifford in seiner Ausgabe Ben Jonsons (in der Anmerkung zu dieser Stelle) und Elze, Shakespeare S. 188 und 499. Das Puppenspiel in *A Tale of a Tub* Act V, Sc. 5, das in fünf *motions* — dies war die damalige Bezeichnung der Puppenspiele — abgetheilt und im wesentlichen eine Wiederholung der Haupthandlung ist, gehört, da der Dialog fehlt, ebenso wenig hieher wie die Pantomimen und Schaustücke überhaupt.

Dagegen dürfen der Vollständigkeit halber jene Einlagen nicht unerwähnt bleiben, in denen Stellen aus anderen Dichtern recitiert werden, wie überhaupt alle jene, welche mehr oder weniger den Charakter eines dramatischen Vortrags vor einem Publicum haben. Hieher gehört die bekannte Stelle im *Hamlet,* Act III, Sc. 2, wo der Prinz den ersten Schauspieler eine Stelle aus dem 2. Buche der Aeneide declamieren lässt. Auch Ben Jonson muss hier wieder genannt werden. In seinem *Poetaster,* Act III, lässt Tucca

von seinen zwei Pagen einige Proben ihres schauspielerischen Talentes (aus „Jeronimo“ u. a.) geben, um sie dem anwesenden Schauspieler zu empfehlen. In Middletons Komödie *More Dissemblers besides Women,* Act II, Sc. 1, wiederholt der der Tugend der Herzoginwitwe nachstellende Cardinal auf Verlangen der Herzogin die Worte des sterbenden Herzogs, und sie antwortet ihm mit den Worten, mit denen sie einst ihrem Gemahl am Sterbebette ewige Treue gelobt hat.[1]) In dem „romantischen Drama“ *The Faithful Friends* von Beaumont und Fletcher unterhält in Act III, Sc. 2 der prahlerische Ritter Pergamus seine Zuschauer (auf der Bühne) durch ein witziges Zwiegespräch mit seinem Knappen Dindimus.

B. Dramatisierte Prologe. Inductionen. Chorusreden.

Einer der ältesten Gebräuche im altenglischen Theater ist die Einführung eines Stückes durch den Prolog. Dieser hat den Zweck, das Publicum um seine Gunst oder wenigstens um Aufmerksamkeit zu bitten. Oft dient er auch dazu, die Zuhörer mit der Absicht des Dichters und seinem Verhältnisse zum Stücke bekannt zu machen. Nachdem der dritte Trompetenstoß den Beginn der Aufführung verkündet hatte, wurde er von einem Schauspieler gesprochen, der in älteren Zeiten in einen langen Mantel, später einfach schwarz gekleidet war. Der Schauspieler vertrat die Stelle des Dichters, worauf schon der Lorbeerkranz auf dem Haupte hinweist.[2]) Bald gieng man weiter. Man wollte nicht bloß immer den Dichter sprechen lassen, sondern führte bald auch das Publicum in der Gestalt einer oder mehrerer Personen auf die Bretter, damit es ebenfalls seine Meinung kundgebe. So entwickelte sich eine Art dramatisierten Prologs.

Schon früher war es Sitte gewesen, dem Stücke, wenn nöthig, eine kleine Vorgeschichte in der Gestalt einer Ein-

[1]) Berichte, Wiedergaben von Reden abwesender Personen und andere Zuthaten finden sich ungemein zahlreich vor, freilich nicht als Dialog zweier Personen. Deren Aufzählung geht über den Rahmen der gestellten Aufgabe hinaus.

[2]) Vgl. R. Elze, Shakespeare S. 269, und J. P. Collier, The History of English Dramatic Poetry. Bd. III, S. 245 ff.

leitung oder Induction vorauszuschicken. In vielen Fällen erfülle diesen Zweck eine Pantomime *(dumb-show).* Wollte man jedoch die dem Helden des Stückes feindlichen oder freundlichen überirdischen Mächte dem Publicum recht deutlich vor Augen führen, so mussten dieselben vor dem Stücke ihre Absichten klarlegen. Die allegorischen Personen *Neid, Rache, Liebe* u. s. w., dann aber auch *Tragödie, Komödie* und besonders Geister unvorbereitet Ermordeter wurden mit Vorliebe dem Stücke vorangeschickt. So glaubte man dem Verständnis des Publicums entgegenkommen zu sollen. Dieses Hilfsmittels bediente man sich aber bald in allen Fällen, wo überhaupt der Dichter seiner Zuhörerschaft etwas zu sagen hatte. Die verschiedenartigsten Verhältnisse wurden so in einer Art kleinen Dramas vorgeführt, das, eigentlich nichts anderes als ein dramatisierter Prolog, gewöhnlich als Induction bezeichnet wurde.

Es wird passend sein, gleich an dieser Stelle einer weiteren Eigenthümlichkeit des damaligen Dramas Erwähnung zu thun, die es von den Alten überkommen und die während der Blüte desselben eine so häufige, aber eigenthümliche Verwendung gefunden hat. Ich meine die Chorusreden. Zum erstenmale finden dieselben Verwendung im *Gorboduc*[1]) (1562 vor der Königin aufgeführt), mit dem die classische Tragödie der altenglischen Bühne ihren Ausgang nimmt. Nach dem Muster von Senecas „Thebaïs“ lassen die Verfasser des „Gorboduc“ oder der Tragödie von „Ferrex und Porrex“, wie er seit 1571 auch genannt wird, jedem Acte die moralisierenden Reden des Chores folgen. Auch in anderer Beziehung ist dieses merkwürdige Drama epochemachend, nämlich durch die Anwendung der Pantomime innerhalb des Rahmens eines Dramas: jedem Acte geht ein erklärendes Dumb-show voran. In beiden Eigenthümlichkeiten ist der „Gorboduc“ für eine Reihe von Dramen das Vorbild gewesen. Zunächst für Gascoignes Trauerspiel *Jocasta,* das wenige Jahre später gedichtet und 1566 in Gray's Inn aufgeführt wurde. Ob übrigens der Verfasser sich unmittelbar die Alten oder mehr den „Gorboduc“ zum Muster genommen hat, dürfte schwer zu entscheiden sein.

---

[1]) Gedr. in Ancient British Drama I.

Die Wahl des Stoffes — Gascoigne entnahm ihn den „Phönizierinnen“ des Euripides — spricht für die erstere, die Anwendung des Blankverses, denn auch hiefür liefert der Gorboduc das erste Beispiel, für die letztere Ansicht. Jedenfalls hat sich der Verfasser durch den Vorgang des „Gorboduc“ ermuthigt gefühlt, die bis zur Abfassung dieses Dramas unbekannten Chöre und die bisher im Drama noch nicht verwendeten Pantomimen auch in seinem Trauerspiele anzuwenden. Ein drittes Beispiel liefert uns die Tragödie von *Tancred and Gismunda,*[1]) die mit vier andern Dichtern von Wilmot verfasst und 1568 vor der Königin zur Aufführung gebracht wurde: die erste Tragödie, deren Quelle eine italienische Novelle und deren Schauplatz Italien ist. Auch hier begegnen wir dem Chor. Die dem Stücke von Ward beigelegte Anwendung der Pantomime findet sich hier jedoch nicht.

Während so die Tragödie es war, die durch die Anwendung des Chores im Stile der Alten dem englischen Drama mehr Beweglichkeit und Abwechslung gebracht hat, findet sich in der Moralität *The Rare Triumphs of Love and Fortune,*[2]) die 1582 aufgeführt wurde, das erste Beispiel einer Art Induction. Schon lange liebte man es, die Moralitäten durch personificierte Mächte oder Leidenschaften eröffnen zu lassen. So übernimmt in *The Conflict of Conscience,*[3]) einer wahrscheinlich in den siebziger Jahren verfassten Moralität, Satan die Aufgabe des Prologsprechers, obwohl er im Stücke selbst nicht mehr auftritt, sondern sich durch seine Basen *Scheinheiligkeit, Tyrannei* und *Habsucht* vertreten lässt. So spricht auch Cupido den Prolog zu “Tancred and Gismunda”,[4]) wie ja die Trauerspiele

[1]) In Hazlitts Dodsley, Bd. VII.

[2]) Ebd. Bd. VI. — Fleay, Chronicle, Bd. II S. 26, hält Th. Kyd für den Verfasser.

[3]) Ebd. Bd. VI.

[4]) Es würde zu weit führen, alle jene Stücke namhaft zu machen, in welchen wir eine ähnliche Erscheinung beobachten können, und ich muss mich, wie schon oben erwähnt, darauf beschränken, nur jener Dramen Erwähnung zu thun, welche einen von mehreren Personen gesprochenen Prolog oder eine Induction, ferner solcher, welche Chorus- und Zwischenreden von auf der Bühne sitzenden Zuschauern enthalten.

bekanntlich ihren Vorgängern, den Moralitäten, so manche allegorische Gestalt verdanken und ihre Abstammung von ihnen noch lange nicht verleugnen können. Es gibt eine Reihe von Moralitäten, die wir ebenso gut als Trauerspiele oder, bei glücklichem Ausgange, als Komödien bezeichnen können. Eine solche sind die "Rare Triumphs of Love and Fortune". Die ganze Handlung dreht sich um den Rangstreit zwischen den Göttinnen *Love* und *Fortune:* beide behaupten, die größere Macht in der Welt zu besitzen. Ihren Streit zu schlichten, befiehlt Jupiter, von seinem Götterrathe umgeben, dem Mercur,

The ghosts of them that Love and Fortune slew

hereinzubringen. Nachdem dieser die Geister von Troilus und Cressida, Alexander dem Großen, der Königin Dido, Pompeius und Cäsar, Hero und Leander der Reihe nach pantomimisch vorgeführt, kann sich der oberste Richter noch nicht entscheiden, vielmehr will er noch eine Probe haben:

Here in this land, within that princely bower,
There is a prince beloved of his love,
On whom I mean your sovereignties to prove.
Venus, for that they love the sweet delight,
Thou shalt endeavour to increase their joy:
And Fortune, thou to manifest thy might,
Their pleasures and their pastimes shall destroy,
Overthwarting them with news of fresh annoy;
And she that most can please them or despite,
I will confirm to be of greatest might.

Damit schließt der erste Act und bildet so die Einleitung zu der Geschichte von Hermione und Fidelia, einem Liebespaare, das durch die Widerwärtigkeiten, die ihm *Fortune* sendet, auf das äußerste bedrängt wird. Am Ende eines jeden Actes glaubt *Fortune* über ihre Nebenbuhlerin triumphieren zu können, allein *Love* heißt sie immer das Ende abwarten, bis endlich Jupiter dem grausamen Spiele ein Ende macht, sich mit den Erfolgen beider Rivalinnen zufrieden erklärt und ihnen befiehlt, nicht nur sich zu versöhnen, sondern auch das Glück der Liebenden zu begründen. Nachdem die Göttinnen dem Befehle nachgekommen, schließt

das Stück, das insoferne von Bedeutung ist, als darin eine Art Chor zum erstenmale außerhalb der Tragödie Verwendung findet.

Das bedeutendste Drama nach dem "Gorboduc" sind *The Misfortunes of Arthur,*[1]) die 1587 vor der Königin zur Aufführung gelangten und mit einer Einleitung versehen sind, die von Nich. Trotte verfasst ist und bereits als Induction bezeichnet wird. In derselben treten drei Musen auf, von denen eine der Königin fünf Studenten als ihre (der Musen) Gefangenen vorstellt, worauf ihr einer der Studenten mit einem Lobe der Königin antwortet. Von noch größerer Bedeutung für das spätere englische Theater ist aber eine andere Neuerung des von Th. Hughes verfassten Stückes: die Einführung eines Geistes. Wie beim "Gorboduc" für die Anwendung der Chöre, so bilden auch hier die Alten das Vorbild. Der Geist des von Arthur seines Herzogthums, Weibes und Lebens[2]) beraubten Gorlois ruft in der ersten Scene, die eigentlich den Prolog zu dem Stücke abgibt, nach Rache — geradeso lässt Seneca durch den Schatten des Tantalus seinen „Thyestes" eröffnen. Wie schnell sich dieses Motiv unter den damaligen Bühnenschriftstellern Eingang verschafft hat, und welcher Beliebtheit es sich erfreute, zeigen allein schon die Namen der „Spanischen Tragödie" und „Hamlets". Endlich schließen sich die „Unglücksfälle Arthurs" den oben genannten Tragödien noch durch die Verwendung des Chores und der Pantomime an. Jedoch auch hier weist das Drama eine Eigenheit auf, die gleichfalls später mit Vorliebe nachgeahmt wird: die den Chorus bildenden Personen werden uns gleich vor Beginn des Stückes in der Pantomime vorgeführt und bleiben, wie der Chor der Griechen, als Zuschauer auf der Bühne.

Der dem Dichter Th. Kyd zugeschriebenen, wahrscheinlich vor der „Spanischen Tragödie" abgefassten,[3])

---

[1]) In Hazlitts Dodsley, Bd. IV.

[2]) Vgl. Hamlet Act I, Sc. 5, 74/75:

> *"Thus was I, sleeping, by a brother's hand*
> *Of life, of crown, of queen, at once dispatched."*

[3]) Von Fleay, Chronicle, Bd. II. 26, um 1583 angesetzt. Gedr. in Hazlitts Dodsley, Bd. V. Dass Thomas Kyd der Verfasser sei,

aber erst 1599 gedruckten Tragödie von *Soliman and Perseda* geht wie in „Arthur“ eine Induction voran, worin sich — ähnlich wie in “Love and Fortune” — die allegorischen Gestalten *Love, Fortune* und *Death* um den Vorrang streiten: jede dieser Personen schreibt sich den größten Einfluss auf das Schicksal der beiden Liebenden Erastus und Perseda zu. Um dem Streite ein Ende zu machen, erklärt *Love:*

> *Why stay we then? let's give the actors leave;*
> *And as occasion serves, make our return.*

Und thatsächlich kehren die drei nach jedem Acte als Chorus wieder, ohne dass ihr Streit — wieder wie in “Love and Fortune” — zu Gunsten der einen oder der andern Person geschlichtet würde.

Den unmittelbarsten Einfluss haben jedoch die „Unglücksfälle Arthurs“ offenbar auf die gleichfalls von Kyd, vielleicht unter dem frischen Eindrucke derselben verfasste *Spanish Tragedy*[1]) ausgeübt. Denn auch hier begegnen wir in der ersten Scene einem nach Rache dürstenden Geiste, dem Geiste Don Andreas, der in Begleitung des Rachegespenstes aus der Unterwelt zurückgekehrt ist, um die Strafe für seinen Tod an seinem Feinde Balthazar vollstreckt zu sehen. Der nicht zu stillende Durst nach Rache müsste uns umsomehr wundernehmen, als Andrea ja doch im offenen und ehrlichen Kampfe fürs Vaterland gestorben ist, wenn es dem Dichter nicht um eine, wenn auch nicht ganz passende, Nachahmung dieses Motivs aus „Arthur“ zu thun gewesen wäre. *Rache* verspricht, dem Wunsche Don Andreas nachzukommen, und lädt ihn ein, auf der Bühne Platz zu nehmen:

> *Here sit we down to see the mystery,*
> *And serve for chorus in this tragedy;*

---

sucht Gr. Sarrazin, Der Verfasser von Soliman and Perseda, Engl. Stud. XV. 250 ff., zu beweisen. Vgl. unten, S. 37, Anm. 1.

[1]) In Hazlitts Dodsley, Bd. V. A. W. Ward, A History of English Dramatic Literature, Bd. I. 172, ist der Ansicht, dass Kyds Drama vor die Abfassung von Marlowes Tamburlaine zu setzen sei. Da aber dieser spätestens 1587, also offenbar vor der Aufführung der „Unglücksfälle Arthurs“, gedichtet wurde, so ist diese Ansicht ohne Zweifel unrichtig.

dieselbe Aufforderung, wie sie oben *Love* an ihre Genossen ergehen lässt, nur mit dem Unterschiede, dass der Geist und die *Rache* der Aufführung des Stückes zusehen: sie setzen sich auf der Bühne nieder — gerade wie der Chor in den „Unglücksfällen Arthurs".

Werfen wir nun einen prüfenden Blick zurück und vergleichen die Verwendung des Chors im "Gorboduc" mit der der Zuthaten in den zuletzt besprochenen Dramen, so ist der Fortschritt sogleich in die Augen springend. Denn während der Chor im "Gorboduc" und seinen nächsten Nachfolgern bloß Reflexionen über die Ereignisse der vorangegangenen Acte enthält, ohne jede dramatische Handlung, zeichnet sich der Chor in "Love and Fortune", "Arthur", "Soliman and Perseda" und in der „Spanischen Tragödie" durch einen lebhaften Dialog aus. Während dort die den Chor bildenden Personen unser Interesse nur wenig in Anspruch nehmen (denn wir kennen sie nicht), hat uns hier der Dichter mit ihnen gleich zu Anfang des Stückes in einer Induction oder Pantomime bekannt gemacht und die Wechselbeziehungen zwischen ihnen aufgedeckt. Während endlich jene der Handlung ziemlich fremd gegenüberstehen und maschinenmäßig ihr Amt verrichten, sind die letzteren der Haupthandlung näher gerückt: das ganze Stück gewinnt dadurch einen einheitlicheren Charakter. Auch ein äußerer Unterschied ist zu bemerken: die Benennung „Chorus" für Reden zwischen den einzelnen Acten ist häufig ausgefallen. Gleichwohl findet sich der Chor in seiner früheren Verwendung noch in einer Reihe von Stücken. So in Marlowes *Doctor Faustus* (1588), in Peeles *Battle of Alcazar* (1598?), wo der Presenter die Rolle des Chores übernommen hat und die jedem Acte vorangeschickten Pantomimen[1]) erklärt, in desselben Dichters *David and Bethsabe* (1598?), in Greenes *Looking Glasse for London and England* (1592?), wenn man die Ermahnungen des Oseas an die Zuhörer, aus der vorgeführten Geschichte die Nutzanwendung zu

[1]) Interessant ist, dass in der Pantomime des zweiten Actes die Geister der von dem Mooren Muly Mahamet Ermordeten erscheinen und „Vindicta" rufen, ein Ausruf, der später so oft den Spott der Dichter herausgefordert hat. Jedenfalls hat Peele den „Arthur" oder die „Span. Trag." im Auge gehabt.

ziehen, als eine Art Chorusreden ansehen will, in Shaksperes *Henry V.* (1599?), in *Pericles* (1608?), wo Gower den Chor vertritt, in den pseudoshaksperischen Stücken *Locrine* (gedr. 1595), in welchem die Unheilsgöttin Ate vor jedem Acte die Pantomimen erklärt und den Prolog spricht, und *Thomas Lord Cromwell* (vor 1602), endlich in *The Mayor of Queenborough* von Middleton.

Ein neues Motiv hat Greene in den Inductionen zu seinen zwei historischen Dramen der Literatur zugeführt. Er scheint nämlich seinen beiden Historien dadurch ein höheres Interesse verleihen zu wollen, dass er sie für das Product einer der in der Induction vorkommenden Personen ausgibt. In der Einleitung zu *Alphonsus, King of Arragon,*[1]) beklagt Venus den Verfall der Dichtkunst, der sie veranlasse, selbst zur Feder zu greifen und den Kriegsruhm des Königs Alphonsus in einer Komödie zu verherrlichen, wozu sie denn auch die sie umgebenden Musen einlädt. Zwischen den Acten bildet sie den Chor. Die Induction zur *History of James IV.,*[2]) *intermixed with a pleasant comedy,* sagt uns etwas Ähnliches: Greene gibt das Stück als von dem misanthropischen Schotten Bohan verfasst aus, der die Geschichte selbst erlebt haben will und dem Elfenkönig Oberon erzählt: *"That story have I set down. Gang with me to the gallery, and I'll shew thee the same in action, by guid fellows of our countrymen."* Wir müssen uns also denken, dass die beiden der Aufführung des Stückes von dem als Gallerie gedachten Balkone zusehen. Dass dem so ist, erfahren wir auch aus der Aufforderung Bohans an den Elfenkönig vor dem dritten Acte:

Let's to our cell, and sit and see the rest,

einer Aufforderung, die sogleich an die oben citierten Verse aus den beiden Dramen Kyds erinnert. Die "Intermixtures", zu denen Oberon und Bohan vom Balkone herunterkommen, ersetzen zwischen den fünf Acten den Chorus.

An Greene schließt sich Nash an mit seinem einzigen Drama, das er allein geschrieben: *Summer's Last Will and*

---

[1]) The Dram. Works of R. Greene. Edited by Al. Dyce. London 1831. Bd. II.

[2]) Ebd.

Testament,[1]) vom Dichter selbst als "Shew" bezeichnet und höchst wahrscheinlich im Jahre 1592 verfasst. Will Summer, der Spassmacher Heinrichs VIII., soll als lustige Person des Stückes den Prolog sprechen, geht aber über seine Rolle hinaus und unterhält sein Publicum aus dem Stegreife. Über die damals sehr verbreitete Sitte des Extemporierens werde ich weiter unten zu sprechen Gelegenheit haben. Hier sei nur erwähnt, dass unser Narr über die ihm vom Dichter zugewiesene Rolle nicht sehr erbaut ist und sich an ihm zu rächen beschließt: *"I'll sit down as a chorus, and flout the actors and him at the end of every scene."* Er unterbricht denn auch die Aufführung fortwährend durch seine Bemerkungen, nicht nur nach jeder Scene, sondern auch zwischen den Reden der Schauspieler.

Hier mag die Betrachtung eines Stückes am Platze sein, das mit dem Namen Shaksperes in enger Beziehung steht, da es ihm als Quelle diente, nämlich des 1594 ohne Autornamen erschienenen Lustspieles *The Taming of a Shrew.*[2]) Es bezeichnet einen bedeutsamen Fortschritt durch die enge Verknüpfung der das Stück umrahmenden Zuthaten mit dem Drama. Dieser Rahmen ist folgender: Der Trunkenbold Sly wird von einem von der Jagd heimkehrenden Edelmanne schlafend aufgefunden, auf des letzteren Befehl in dessen Haus gebracht und in vornehme Kleider gesteckt. Als Sly erwacht, wird ihm vorgespiegelt, er sei ein Lord und habe sich bis jetzt in einem Zustand völliger Geisteszerrüttung befunden, was natürlich unser Trunkenbold gerne glaubt. Unterdessen hat der Edelmann seiner Schauspielertruppe befohlen, den Verkleideten als ihren Herrn zu behandeln und vor ihm ein Stück aufzuführen. Als nun die Schauspieler bei Lord Sly anfragen, ob ihm nicht gefalle, der Aufführung eines Stückes, die „Zähmung einer Widerspenstigen" genannt, zuzuhören, heißt sie dieser eintreten und spielen. Anfangs begleitet er den Verlauf der Handlung mit Aufmerksamkeit, füllt die Zwischenpausen durch Fragen aus und unterbricht sogar einmal die Aufführung. Bald

---

[1]) Hazlitts Dodsley. Bd. VIII.

[2]) The Taming of a Shrew. Edited for the Shakespeare Society by Th. Amyot. London 1844.

schläft er jedoch wieder ein, wird auf einen Wink des Lords noch vor Beendigung des Stückes hinausgetragen und in seine alte Lage zurückversetzt. Sein Erwachen und die Scene mit dem Zapfer bilden eine Art Epilog. „Die Zähmung einer Widerspenstigen“ wird also wie die früher besprochenen Dramen vor Zuschauern aufgeführt, die in den Zwischenpausen eine Art Chor bilden. Das Stück unterscheidet sich aber von den obigen durch den Umstand, dass der dasselbe umgebende Rahmen von der Haupthandlung durchaus unabhängig ist und mit dieser nur durch die Aufführung vor der die Hauptrolle spielenden Person in Verbindung steht. Wir haben also thatsächlich ein Schauspiel im Schauspiel vor uns. Der Fall ist neu, und der unbekannte Dichter hat den obigen Dramen wenig zu verdanken. Denn die Aufführung eines Dramas vor dem in vornehme Kleider gesteckten Trunkenbold fand er bereits in seiner Quelle vor; wenigstens berichtet diese von einer solchen Aufführung.[1])

Shakspere hat bei der Bearbeitung des beliebten Lustspieles nur das Vorspiel als Induction beibehalten; aus welchem Grunde er die übrigen Theile hat fallen lassen, ist schwer einzusehen. Am wahrscheinlichsten ist Weilens Vermuthung, dass der Schluss verloren gegangen sei, da das Stück in der ersten Folio nach den Schauspielerrollen gedruckt wurde. Dass in der Bearbeitung auch der Chor fehlt, darf uns bei Shakspere nicht wundernehmen, da er mit Ausnahme der oben genannten Stücke denselben niemals verwendet und offenbar die Zwischenreden als eine Störung der Einheit der Handlung betrachtet hat. Das Auftreten der Schauspieler (in der Induction) und die Bemerkung des Lords, dass er sie schon einmal spielen gesehen, erinnert auffallend an die betreffende Scene im Hamlet.

Hat in der Induction zu Nashs oben besprochenem Stücke Summer, der Narr Heinrichs VIII., die Hauptrolle gespielt, so führt uns — gleichfalls in einer Induction — der Dichter des *Downfall of Robert Earl of Huntingdon*[2])

---

[1]) Vgl. K. Simrock, Die Quellen des Shakspeare. Bonn 1870. Bd. I. S. 335 und A. von Weilen, Shakespeares Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung“. Frankfurt 1884. S. 4 und 6.

[2]) Hazlitts Dodsley. Bd. VIII.

dieselbe Zeit durch die Person des Dichters Skelton vor Augen. Das Stück wurde im Februar 1598 von dem Theaterdirector Henslowe als von Munday verfasst eingetragen und dürfte im Jahre 1597 oder wenig früher gedichtet worden sein. Es ist von besonderem Interesse durch den Umstand, dass es sich für eine Theaterprobe[1]) ausgibt; es soll nämlich vor König Heinrich VIII. aufgeführt werden. Dadurch hat der Dichter — Fleay hält Chettle für den Verfasser der Einleitung und sonstigen Zuthaten — Gelegenheit, die Aufführung und den Inhalt des Stückes mit kritischen Bemerkungen zu versehen. Der das Stück umgebende Rahmen ist folgender: Sir John Eltham, vom Könige kommend, tritt in John Skeltons Zimmer. Aus dem Gespräche der beiden erfahren wir, dass sie beabsichtigen, vor dem Könige ein von Skelton verfasstes Stück aufzuführen, das zu diesem Behufe jetzt geprobt werden soll. Eltham ist darum gleich in der Kleidung seiner Rolle erschienen. Skelton, der selbst die Rolle des Mönches Tuck spielen soll, ruft die Schauspieler herbei und heißt sie gleich beginnen:

Go in and bring your dumb-scene on the stage;
And I, as prologue, purpose to express
The ground, whereon our history is laid.

Die nun folgende Pantomime dient dem Stücke als „Argument" und wird noch einmal wiederholt, um von Skelton erklärt zu werden. Sodann hält dieser eine Art Prolog in dem bekannten skeltonischen Versmaße. Nun wird das Stück geprobt. Am Schlusse des vierten Actes meint Sir Eltham, das Stück sei zu ernst und werde dem Könige nicht gefallen, worauf Skelton erwidert, die Spässe seien nicht Aufgabe des Stückes; wenn aber die Probe den Zuschauern nicht gefalle, so wolle er es nicht dem Könige zeigen. Auch rügt Eltham an dem Dichter, dass er in der Rolle des Mönches zu oft in seine "*vein of ribble-rabble rhymes*" verfalle, worauf dieser antwortet, er gebe dies zu, und Eltham bittet, er möge ihn, wenn er dies bemerke, am

[1]) Wie später Buckinghams *Rehearsal* (1671) und Sheridans *Critic* (1779).

Ärmel zupfen. Nachdem die Probe, wie es scheint, zu allgemeiner Zufriedenheit geendet, verspricht Skelton, noch einen zweiten Theil zu schreiben. Eltham soll den König zur Aufführung desselben einladen, und er selbst will die Zuhörer darauf vorbereiten. Dieser zweite Theil ist wirklich geschrieben und in Henslowes Tagebuch zugleich mit dem besprochenen Stücke eingetragen worden. Es ist das von Munday und Chettle gemeinsam verfasste Trauerspiel *The Death of Robert Earl of Huntingdon.*[1]) Skelton spricht in der Rolle des Mönches Tuck den Prolog in *ribble-rabble rhymes.* Als er nach dem im ersten Acte erfolgten Tode des Helden sein Publicum bittet, mit dem „kurzen Stücke“ (wie er es selbst nennt) zufrieden zu sein, tritt der die Rolle des Chester spielende Schauspieler auf und bittet seinen Freund, das Stück hier nicht enden zu lassen, sondern noch, der Gesellschaft zu gefallen, das Trauerspiel von Matilda (oder Mary, der Geliebten Hoods) aufzuführen. Nur mit Widerwillen fügt sich Skelton, spricht abermals den Prolog und erklärt die als Pantomimen vorgeführten Visionen König Johanns, der in seinem Lehnstuhle schlafend erscheint, dann aber, durch das Traumbild der von ihm geliebten Matilda aufgeschreckt, erwacht und sie festhalten will. Ein herbeieilender Höfling klärt den König über seinen Irrthum auf. Das Stück nimmt hierauf seinen Fortgang. Aus diesem Beispiele ist deutlich zu ersehen, wie leicht der Schritt von der Pantomime zum Schauspiel im Schauspiel gemacht werden konnte: die Personen des „stummen Schauspieles“ werden einfach sprechend vorgeführt.

In die Zeit vor dem Auftreten Ben Jonsons gehört vielleicht die Komödie *Wily Beguiled,*[2]) obwohl sie erst 1606 in Druck erschien und ihr eine Induction vorangeht, welche lebhaft an Jonson erinnert. In dieser erwartet *Spectrum,* der Prologsprecher, mit Spannung und Neugier den Beginn des Stückes. Als er aber auf der Titeltafel den Namen „Spectrum“ liest, jagt er den eben eintretenden Schauspieler hinaus und nimmt das Anerbieten eines Gauklers, der seine Künste zeigen will, mit Vergnügen an. Zu dem

[1]) Hazlitts Dodsley. Bd. VIII.
[2]) Ebd. Bd. IX.

nun "Wily Beguiled" genannten Stücke spricht er hierauf den Prolog.

An die Dramen älteren Stiles erinnert hingegen die Induction zur Komödie von *Mucedorus*,[1]) die 1598 zum erstenmale gedruckt und eine Zeit lang für ein Werk Shaksperes gehalten worden ist. *Comedy* tritt auf und will die Zuhörer unterhalten. Da gesellt sich *Envy* hinzu und droht, die Freude in Trauer zu verwandeln. *Comedy* erringt den Sieg und triumphiert am Schlusse über ihren Feind. Beide vereinigen sich zu einem Gebete für das Land und die Königin, an deren Stelle in einem späteren Drucke der König tritt.

Und so wären wir bei Ben Jonson angelangt. Bei ihm erreicht jene Gattung des Dramas, die wir hier zu besprechen haben, die höchste Ausbildung. Schon seine Vorliebe für die Alten musste ihn auf die Verwendung des Chores führen. Dabei kam ihm die Entwickelung, welche der Chor im englischen Drama seit dem Erscheinen des „Gorboduc" gemacht hatte, zustatten. Zwar verblieb der Chor auch bei den Griechen auf der Bühne und sah der Aufführung zu. Aber seine Reden sind bei ihnen von ganz anderem Charakter und haben mit der Kritik nichts zu thun. Jonson dagegen betrachtet den Chor als eine Handhabe für seine eigenen, ich möchte sagen, persönlichen Zwecke: er führt den Chor ein, um an dem Stücke Kritik zu üben in dem Sinne, wie er sie geübt wissen will. Bekanntlich hatte er ja von dem Publicum eine sehr geringe Meinung; er glaubte daher die Beurtheilung seiner Stücke nicht ihm überlassen zu dürfen. Einzelnen Beispielen für diese Verwendung des Chores sind wir schon bei den Vorgängern Jonsons begegnet: bei Nash und Munday. Bei Jonson[2]) wird dieser Gebrauch zur Regel. In der Induction zu *Every Man out of his Humour* (1599 aufgeführt) entwickelt Asper das Programm des Dichters: er will die Thorheiten der Zeit an den Pranger stellen und dem Publicum einen Spiegel vorhalten, so groß wie die Bühne, der ihm über

[1]) N. Delius, Pseudo-Shakperesche Dramen. Bd. II.
[2]) The Works of Ben Jonson. With Notes etc. by W. Gifford. Edited by Fr. Cunningham. London. 3 Bde.

seine Fehler die Augen öffnen soll. Dazu bittet er nicht um Nachsicht, sondern um Aufmerksamkeit; seinen beiden Freunden aber, Cordatus und Mitis, sagt er:

> *I leave you two, as censors, to sit here:*
> *Observe what I present, and liberally*
> *Speak your opinions upon every scene.*

Nachdem Gattung, Art und Titel des Stückes angekündigt worden sind — den Prolog hat sich der Dichter mit Recht erspart —, beginnt die Aufführung, die von dem gelehrten Cordatus, der jetzt die Vertheidigung des Poeten Asper-Jonson übernommen hat, mit einem „laufenden Commentar“ [1]) versehen wird, während der leicht zu überzeugende Mitis sich auf ein paar Einwendungen beschränkt, die jedoch den sachlichen Erklärungen seines Freundes nicht lange standhalten. Mitis unterwirft sich dem reiferen Urtheile desselben auch da, wo er nicht überzeugt wird, denn *“you are better traded with these things than I”*. Ist das nicht eine Vorschrift, wie sich die Zuhörer dem Stücke gegenüber verhalten und dass sie dem guten Geschmacke des Dichters vertrauen sollen?

In ähnlicher Weise leitet Ben Jonson die Induction zu *Cynthia's Revels* (1600 auf dem Kindertheater aufgeführt) durch den Streit dreier Schauspieler um die Rolle des Prologsprechers ein. Wie in Nashs Stück glaubt sich einer derselben vom Dichter beleidigt und verräth Inhalt und Anlage der Satire, um das Interesse vorweg zu nehmen. Er gibt also das „Argument“. Mit bitterem Spotte geißelt hierauf der Dichter die verschiedenen Kritiker: den ungeschickten und unwissenden, der sich aber für sein Geld berechtigt glaubt, etwas dreinreden zu dürfen; den wohlwollenden Gönner, der sich für einen Freund des Dichters ausgibt und glaubt, ihm Rathschläge geben zu müssen, u. s. w.[2]) Nach dem dritten Trompetenstoße spricht eines der Kinder den Prolog.

---

[1]) A. W. Ward, a. a. O. Bd. I, S. 555.

[2]) Einen derselben lässt Ben Jonson ausrufen: “The old Hieronimo, as it was first acted, was the only best, and judiciously penned play of Europe.” Offenbar ist dies, wie Gifford bemerkt, eine Anspielung auf die Ergänzungen, die Ben. Jonson selbst 1601/2 dem noch

Jonsons Auffassung der Induction hat bei seinen Nachfolgern Beifall und Nachahmung gefunden. Zwar ist der bei der Aufführung am Hofe (1600) gesprochene „Prolog“ zu Thomas Dekkers *Old Fortunatus,*[1]) worin zwei Pilger zu Elizas Tempel wallfahren und der Königin die unerträglichsten Schmeicheleien sagen, noch durchaus originell; aber Thomas Heywood dichtete die Induction zu seinen *Four Prentices of London,*[2]) die gleichfalls an der Scheide des Jahrhunderts erschienen, direct unter dem Einflusse von "Cynthia's Revels". Denn auch hierin streiten sich drei Schauspieler um das Recht, den Prolog sprechen zu dürfen. Aus ihrem Dialoge erfahren wir, welche Aufgaben ihnen vom Dichter zugewiesen sind: der eine hat den Dichter und das Stück dem Publicum zu empfehlen, welchem Auftrage er, freilich ohne das Selbstbewusstsein Jonsons, nachkommt; der zweite hat den Titel zu erklären und der dritte die im Stücke vorkommenden Fehler zu entschuldigen.

Zwei Jahre später (1602) erschien das Erstlingswerk John Marstons, *Antonio and Mellida,*[3]) in zwei Theilen. Hauptsächlich gegen dieses schwache Product richten sich die beißenden Angriffe Ben Jonsons in seinem "Poetaster". Es scheint den Spott und den Vorwurf des Plagiates zu verdienen. Denn überall lässt sich die ungelenke Hand des jungen Dichters erkennen. So auch in der Induction. Marston stellt darin die Schauspieler der Hauptrollen dem Publicum vor. Einer fragt den andern um seine Rolle und erklärt, wie er sie zu spielen gedenke.

An "Wily Beguiled" erinnert die (Prolog genannte) Induction zu dem gleichfalls 1606 erschienenen, aber ein paar Jahre früher verfassten Lustspiele *The Return from Parnassus.*[4]) Aber die Kritik, welcher die vornehme Welt

---

damals sehr beliebten Stücke Kyds hinzufügte. Da aber "Cynthia's Revels" bereits 1600 gespielt wurden, so ergibt sich ein Widerspruch. Entweder sind also die Ergänzungen Jonsons zu spät angesetzt, oder die Anspielung darauf wurde in unserem Gedichte erst später eingefügt, was unwahrscheinlich ist.

[1]) The Works of Thomas Dekker. London 1873. Bd. I.

[2]) The Dramatic Works of Thomas Heywood. London 1874. Bd. II.

[3]) The Works of John Marston. Edited by Halliwell. London 1856. Bd. I.

[4]) Hazlitts Dodsley. Bd. IX.

unterworfen wird, scheint auch bereits Jonsons Einfluss zu verrathen. Da erscheinen ein Knabe, der Dirigent (Stage-keeper), Momus und Defensor auf der Bühne. Der Knabe, der eine Komödie ankündigt, wird vom Dirigenten weggetragen. Defensor vertheidigt hierauf das Stück gegenüber den Anschuldigungen des Momus, den endlich der Dirigent ebenfalls hinausjagt. Letzterer spricht sodann den Prolog.

Obwohl die Angriffe Jonsons vonseiten seiner Gegner nicht unerwidert blieben und sich ein heftiger Streit entspann, der Dekkers "Satiromastix" zeitigte, so finden wir doch schon zu Beginn der Regierung Jakobs I. Marston mit seinem Feinde ausgesöhnt. Als Zeichen seiner Versöhnung widmete er ihm seinen *Malcontent,*[1]) der 1604 von den „Schauspielern des Königs" aufgeführt wurde. Auch ohne die Widmung ließe sich unschwer erkennen, dass Marston in diesem Stücke bereits in den Fußstapfen Ben Jonsons wandelt. Die Induction wenigstens, für deren Verfasser man allerdings den Dichter Webster hält, lässt zweifellos Jonsons "Every Man out of his Humour" und "Cynthia's Revels" als Vorbilder erkennen. Da werden gleichfalls die unwissenden, aber anmaßenden Kritiker in der Person des Sly verspottet, der gegenüber den Schauspielern Burbage, Condell und Lewin, die er sich hat rufen lassen, stolz erklärt: *"I say, any man that has wit, may censure (if he sit in the twelve-penny room)."*

Mit dem Lustspiele *What you Will,*[2]) das 1607 gedruckt wurde, scheint Marston seine literarische Laufbahn abgeschlossen zu haben. Auch hierin zeigt er sich als Nachahmer Jonsons. Wie in dessen oben besprochenen beiden Lustspielen treten in der Induction drei Schauspieler auf, Atticus, Doricus und Philomuse, und machen sich über gewisse Zuschauer lustig. Insbesondere ist es einer seiner literarischen Gegner, auf den es der Dichter hier abgesehen hat, und der sich ohne Schwierigkeit als dessen alter Feind, der Satiriker Hall, erkennen lässt (Ward).

Im Jahre 1607 erschien *Michaelmas Term,*[3]) eine Komödie

---

[1]) A. a. O. Bd. II.

[2]) Ebd. Bd. I.

[3]) The Works of Th. Middleton. Edited by Al. Dyce. London 1840. Bd. I.

von Thomas Middleton, die sich nach Ward durch ihren schönen dramatischen Bau und ihre Frische vor den meisten ähnlichen Erzeugnissen ihrer Zeit auszeichnet. Ihrem Inhalte nach ist sie eine Fortsetzung jener Dramen, welche sich nach Jonsons Muster die Geißelung der Thorheiten und Laster des täglichen Lebens als Ziel gesetzt haben. Dagegen erscheint die Induction, die dem Stücke vorangeht, durchaus originell. *Michaeliszeit*, vom Lande kommend, will ihren Reichthum nicht andern hinterlassen und beschließt, ihre Tage gut zu verleben. Nachdem ihr die übrigen drei *Zeiten* als ihrer Ernährerin gehuldigt, verspricht sie in einem Prologe an das Publicum, dasselbe durch in ihrem Umkreise vorgefallene Ereignisse zu unterhalten.

An Originalität wie an Frische der Empfindung werden die zuletzt besprochenen Dramen bei weitem übertroffen von Beaumonts und Fletchers um 1611 gedichtetem *Knight of the Burning Pestle.*[1]) Ist doch das Stück schon darum interessant, weil es, wie Cervantes' großer Roman — der erste Theil desselben war 1605 erschienen — eine Parodie der Ritterromane und eine ebenso beißende und treffende Satire, nicht mehr wie bei Ben Jonson auf einzelne Personen, sondern auf einen ganzen Stand, nämlich auf die „unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer" ist. Für uns ist es noch von besonderem Interesse durch seine Induction. Zwar hatte Fletcher schon 1607 in seinem "Woman Hater" erklärt: *"Gentlemen, inductions are out of date, and a prologue in verse is as stale as a black velvet cloak and a bay garland."* Es ist darum sehr auffallend, warum der Dichter vier Jahre später doch noch auf die „veraltete" Induction zurückgriff und sie, ganz seinem sonstigen Gebrauche widersprechend, in seinem "Knight" zur Anwendung brachte. Dies und die Art und Weise der Einführung derselben lassen die Vermuthung gerechtfertigt erscheinen, er habe damit auch die Inductionen, die immerhin noch nicht ganz vergessen waren, verspotten wollen. — Sie erinnert lebhaft an Jonson. Ein Knabe soll zu einem Stücke, *The London Merchant* genannt, den Prolog sprechen, wird aber daran durch einen Krämer, der vom Zuschauerraume auf

[1]) A. a. O. Bd. II.

die Bühne springt, verhindert. Der will einmal ein anderes Stück, ein Stück, das die Heldenthaten eines seiner Standesgenossen verherrlicht. „Und einen Löwen soll er mit der Keule erschlagen“, ruft seine Frau dazwischen, und binnen kurzem ist sie ebenfalls auf der Bühne. Ralph, des Krämers Lehrbursche, soll den Helden spielen und wird gleichfalls auf die Bühne geholt. Nachdem man über den Titel des Stückes einig geworden ist und für das Ehepaar Stühle herbeigeschafft hat, beginnt die Aufführung. Aber diese wird fortwährend durch die höchst ergötzlichen Bemerkungen des Krämerpaares unterbrochen. Wie Will Summer in Nashs Stück, so lassen hier die beiden nach jeder Scene, ja zwischen den Reden der Schauspieler, ihrer Meinung durch lange Reden freien Lauf; einmal bittet die Frau sogar die Spieler, ein wenig einzuhalten, da sie mit ihrem Manne etwas zu reden habe. Aber sie „zeigen sich (um hier Schlegels[1]) Worte zu gebrauchen) jeder echten Illusion unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch geberden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangenen Stückes herausgehen. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publicum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personificiert.“

Ben Jonsons Streitlust hatte seit der Veröffentlichung des "Poetaster" keine Einbuße erlitten, und im Jahre 1614 machte er seinem Verdrusse über seine Misserfolge als Tragödiendichter in einer Komödie abermals Luft. Es ist das Jahrmarktspiel *Bartholomew Fair.*[2]) Die Induction erinnert äußerlich durch die Person des "Stage-Keeper" an "Return from Parnassus". Er ist aufgetreten, um gegen den Willen des Dichters das Publicum durch seine Kritik mit dem Stücke bekannt zu machen, wird aber von dem Souffleur hinausgejagt, der mit einem Schreiber gekommen ist, um gewisse Artikel, die der Dichter mit seinen Zu-

---

[1]) A. W. von Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Wien 1817. Bd. III. S. 304.

[2]) A. a. O. Bd. II.

hörern vereinbart zu haben vorgibt, verlesen zu lassen. Sie vertreten, wie der Dichter selbst sagt, den Prolog und machen reiche Anspielungen auf zeitgenössische literarische Verhältnisse.

Aus der damaligen politischen Gährung und dem Hasse der englischen Nation gegen Spanien, die den König 1624 zur Kriegserklärung nöthigten, ist ein Lustspiel hervorgegangen, das sogleich nach der Kriegserklärung und, als ein patriotisches Erzeugnis, wie sich denken lässt, mit großem Beifalle aufgeführt wurde. Der Titel ist *A Game at Chess*[1]) und Th. Middleton der Verfasser. Die Gegner im Spiele sind nur allegorische Gestalten für die hervorragendsten Persönlichkeiten Englands und Spaniens oder, wie sie im Gedichte genannt werden, des weißen und des schwarzen Hauses. Zum Zwecke eines besseren Verständnisses hat der Dichter eine Induction vorausgeschickt. Ignatius von Loyola tritt darin auf und weckt den schlafenden *Irrthum*, der nach seinem Erwachen von einem wunderbaren Traume erzählt: er habe die vornehmsten Personen des weißen und schwarzen Hauses sich soeben zu einem Schachspiel setzen gesehen. Auf Ignatius' Verlangen lässt sie *Irrthum* Revue passieren und vor dessen Augen ihr Spiel von neuem beginnen.

Die zwei Dramen Ben Jonsons, welche uns hier noch beschäftigen sollen, verrathen bereits die Schwäche des alternden Mannes.[2]) Gleichwohl glaubt er auch jetzt noch das Urtheil seiner Zuhörer leiten zu müssen. Das erste der beiden, *The Staple of News*,[3]) 1625 aufgeführt, wird durch eine Induction eingeleitet, in der die allegorischen Gestalten der *Freude*, *Schwatzhaftigkeit*, *Erwartung* und des *Tadels* auftreten, und die nur noch schwache Überreste vormaliger Kampffähigkeit aufweist. Von der früheren Lebendigkeit des Dialogs findet sich keine Spur mehr. Wie in "Every Man out of his Humour" verbleiben die Personen der Induction auf der Bühne, um nach jedem Acte den Chor zu bilden.

---

[1]) A. a. O. Bd. IV.
[2]) Ward, a. a. O. Bd. I. S. 575.
[3]) A. a. O. Bd. II.

Besser kann man von der Induction zu dem 1632 aufgeführten zweiten Stücke, *The Magnetic Lady,*[1]) urtheilen, obwohl uns Jonson auch hier nichts Neues sagt. Wieder sind es Vertreter der ungebildeten Zuhörer, denen der Dichter ihren Standpunkt klar machen muss. Probee und Damplay erscheinen auf der Bühne und verlangen im Namen des besseren Publicums einmal ein gutes Stück. Der den Dichter vertretende Knabe verspricht dies und lädt sie ein, Platz zu nehmen und das Stück zu kritisieren. Sie kommen der Aufgabe, jeder in seiner Weise, nach, wobei Damplay eine ähnliche Rolle spielt wie Mitis in "Every Man out of his Humour".

Wohl noch dem ersten Jahrzehnt, obwohl erst 1633 gedruckt, gehört das nach Anthony Woods Zeugnis von Doctor Jasper verfasste Stück *Fuimus Troes: The True Trojans*[2]) an. Es zeigt mehr Gelehrsamkeit als dramatische Begabung. In der Induction führt Mercur auf Befehl Jupiters die Geister des Brennus und Camillus aus der Unterwelt in die Wolken und fordert sie auf, dem eben entbrannten Kampfe zwischen Cäsar und den Briten zuzusehen und, eingedenk ihrer ehemaligen Gegnerschaft an der Allia, ihre Landsleute zum Kampfe anzutreiben. Stil und Inhalt der Induction erinnern lebhaft an die zur „Spanischen Tragödie". Nachdem die Geister der beiden Gegner dem Befehle entsprochen und sich schließlich versöhnend die Hände gereicht haben, werden sie von dem Götterboten in einer Art Epilog wieder in *grim Pluto's hall* zurückgeführt.

Einer bedeutend späteren Zeit gehört Richard Bromes Komödie *The Antipodes*[3]) an, die 1638 aufgeführt und zwei Jahre später gedruckt wurde. Sie ist in mehr als einem Sinne bemerkenswert und ein sprechendes Beispiel für die sittliche Fäulnis, in welche die späteren Producte der altenglischen Bühne gerathen sind. Der Schüler Ben Jonsons hat sich darin die Aufgabe gestellt, die Narrheiten und „Humore" seiner Zeit nach dem Vorgange seines Meisters zu geißeln. Die Komödie enthält ein Schauspiel, dessen

---

[1]) A. a. O. Bd. II.
[2]) Hazlitts Dodsley. Bd. XII.
[3]) The Dramatic Works of Richard Brome. London 1873.

Aufführung größtentheils die Acte II, III und IV ausfüllt. Der erste Act bildet die Einleitung. Der eifersüchtige Landedelmann Joyless kommt mit seiner Frau Diana, seinem an der Reisemanie leidenden Sohne Peregrine und dessen Frau Martha, die, von ihrem Manne vernachlässigt, mit den Freuden des Ehebettes noch gänzlich unbekannt ist, zu dem Doctor Hughball, um bei ihm Heilung seines Sohnes zu suchen. Der Doctor verspricht, dem Verlangen nachzukommen, nimmt sich aber vor, zugleich auch an ihm und den beiden Frauen, die ihm alle der Heilung bedürftig zu sein scheinen, seine Kunst zu versuchen. Er weiht den ahnenstolzen, phantastischen Lord Letoy, der eine Schauspielertruppe unterhält und für sie dichtet, in sein Vertrauen ein und gibt ihm die Weisung zu einem Spiele, "The Antipodes" genannt, das die verkehrten Sitten und Lebensanschauungen der Antipoden, die Peregrine durch Mandevilles "Travels" kennen gelernt hat, zum Inhalte haben soll. Vor der Aufführung wird Peregrine durch einen Schlaftrunk in einen tiefen Schlaf versetzt und ihm, als er bei Beginn des Spieles erwacht, vorgespiegelt, er befinde sich im Lande der Antipoden. Der Doctor und Peregrine greifen zeitweilig selbst in die Handlung ein, die durch die Zwischenreden der Zuschauer häufig unterbrochen wird. Nachdem Peregrine sich zum König der Gegenfüßler gemacht und sich ganz in das neue Land hineinversetzt hat, wird Letoys Stück abgebrochen und extempore gespielt (Act IV, Sc. 9), in welcher Kunst einer der Schauspieler, Byplay, nach Letoys Aussage besonders groß ist.[1]) Als auch Martha sich an dem Spiele betheiligt hat und als Königin der Antipoden eingeführt worden ist, lässt sich Peregrine von seinen Unterthanen bewegen, zum Heile des Landes an seine Nachkommenschaft zu denken. Damit wird er als geheilt betrachtet und das Schauspiel im Schauspiel abgebrochen. Der fünfte Act hat die Heilung Joyless' und Dianens zum

---

[1]) Offenbar in einer Anspielung auf Shakspere, der bekanntlich kein Freund des Extemporierens war (vgl. unten S. 43), lässt Brome Letoy sagen:

> ... *I am none of those Poetic furies,*
> *That threats the actor's life, in a whole play,*
> *That acts a syllable, or takes away.* (Act II, Sc. 2.)

Gegenstande und schließt mit einem Epiloge, in dem die allegorische Person der *Einigkeit,* begleitet von Mercur, Cupido, Bacchus und Apollo, über die allegorischen Gestalten der *Uneinigkeit, Thorheit, Eifersucht, Melancholie* und *Verrücktheit* triumphiert.

Hiemit schließe ich die Betrachtung der Inductionen und Chorusreden. Ich glaube jedoch, noch ein paar Worten über den Schauplatz der Inductionen hier Raum geben zu müssen. Wir haben gesehen, von welchem Einflusse die Auffassung der Induction bei Ben Jonson auf seine Zeitgenossen gewesen ist. Dadurch, dass er die Personen der Einleitung als Kritiker für seine Dramen benützt hat, ist auch der Schauplatz derselben verändert worden. Denn während bei seinen Vorgängern die Induction durchwegs entweder auf dem Schauplatze der Haupthandlung oder an einem andern geeigneten Orte von Personen gespielt wird, welche mit dem Stücke in irgendwelchem zufälligen Zusammenhange stehen, sind es bei Ben Jonson direct Schauspieler; ihr Wirkungskreis ist demnach die Bühne. Nur "Summer's Last Will and Testament" macht, wie bereits erwähnt, eine Ausnahme, und "The Earl of Huntingdon" bildet insoferne einen Übergang zu Ben Jonson, als die in der Induction auftretenden Personen als Dilettanten an der Aufführung des Stückes betheiligt sind. Die Nachfolger Ben Jonsons sind mit wenigen Ausnahmen seinem Beispiele gefolgt. Bromes "Antipodes" halten die Mitte zwischen dieser und einer andern Art von Dramen, deren Inhalt uns in den folgenden Zeilen beschäftigen soll.

II. Abschnitt.

Das Schauspiel im Schauspiel im eigentlichen Sinne.

Bei allen bisher genannten Stücken nimmt das vor einem Bühnenpublicum aufgeführte Schauspiel einen so breiten Raum in der Darstellung ein, dass alle Chorus- und Zwischenreden nur als Rahmen um dasselbe oder als Bindeglieder zwischen den Acten angesehen werden können. Das Schauspiel ist Hauptsache, alle Zuthaten dagegen stehen in Abhängigkeit von demselben, dienen zur Erklärung oder Verbindung schwer verständlicher oder locker gefügter Theile und lassen so die Haupthandlung als ein fester gefügtes, harmonisches Ganze erscheinen, ähnlich wie ein Gemälde durch einen passenden Rahmen an Geschlossenheit gewinnt. Äußerlich sind alle diese Dramen dadurch kenntlich, dass das Schauspiel im engeren Sinne dem Ganzen den Namen gibt.

Ganz anders verhält sich die Sache bei den Dramen, die uns in den folgenden Zeilen beschäftigen sollen. Auch sie enthalten Schauspiele; aber deren Umfang geht nie über den Rahmen eines Actes hinaus. Nicht das Zwischenspiel, sondern die übrige Handlung nimmt das Hauptinteresse in Anspruch. Dabei ist die Handlung des Zwischenspieles von der des Ganzen völlig unabhängig, und die Personen des ersteren stehen als solche zu denen des letzteren in keiner Beziehung. Der Schauplatz der Haupthandlung ist das Leben, der des eingelegten Zwischenspieles die Bühne oder ein Ort, der die Bühne ersetzen soll. Die Personen der ersteren sind Laien, die des letzteren entweder Schauspieler oder wollen als solche angesehen werden. Immer hat das eingelegte Schauspiel den Zweck, bei irgend einer festlichen oder sonst geeigneten Gelegenheit den Personen des Dramas als Mittel zur Belustigung zu dienen,

also dieselbe Bestimmung, welche das Schauspiel im wirklichen Leben hat, und immer wird diese Absicht von denen, welche das Spiel inscenieren, deutlich hervorgehoben und die Einlage als Zwischenspiel oder Spiel kurzweg bezeichnet. Für die Kenntnis der damaligen Theaterverhältnisse sind diese Spiele von hoher Bedeutung, da die Schauspieler der Einlage und ihr Verhältnis zur Gesellschaft der Wirklichkeit nachgebildet sind.

Die so beschriebenen Dramen sollen in der Reihenfolge ihrer wahrscheinlichen Abfassungszeit besprochen werden. Dabei stelle ich mir als Aufgabe, den Inhalt des Zwischenspieles in Bezug auf das Verhältnis zur Haupthandlung und die Stellung des Dichters zu Vorgängern zu untersuchen und zweitens jene Bemerkungen zu erörtern, welche über die damaligen Bühnenverhältnisse Aufschluss geben. Die Dramen, welche hier in Betracht kommen, sind folgende:

Sir Thomas More . . . . . . von unbekanntem Verfasser.
The Spanish Tragedy . . . . von Th. Kyd.
Hamlet; The Midsummer-Night's-Dream von W. Shakspere.
The Mayor of Queenborough; A Mad World, my Masters; The Spanish Gipsy von Th. Middleton.
The Roman Actor . . . . von Ph. Massinger.

1. Sir Thomas More.[1])

Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit. I, 126 setzt die Abfassungszeit des anonymen Trauerspieles von Sir Thomas More um das Jahr 1590. Doch scheint mir dies etwas zu spät angesetzt. Wenigstens muss es verwundern, warum in diesem Falle der unbekannte Dichter seine Vorgänger, die Dichter des „Tamburlaine", der „Unglücksfälle Arthurs" und der „Spanischen Tragödie", die in der Folge so häufig Nachahmung gefunden haben, so wenig benützt hat. Er hätte in Bezug auf dramatische Technik von diesen lernen können. So ist der „More" nur eine lose Aneinanderreihung von Begebenheiten, in denen der berühmte Lordkanzler Heinrichs VIII. eine Rolle gespielt hat. Wir sehen ihn als Sheriff

[1]) Hsgg. von Al. Dyce für die Shakespeare Society. London 1844.

bei einer Gerichtssitzung, wo er den parteiischen Richter beschämt, und verfolgen in breit gesponnenen Scenen seine Laufbahn bis zum Gipfel des Ruhmes, von welchem ihn die Vorsehung mit einemmale wieder herabstürzt, um ihn dem Beile des Henkers zu überliefern. Als Sheriff beschwichtigt er durch eine Rede den aufrührerischen Pöbel, der der Stadt und dem Lande gefährlich zu werden droht. Auf die Nachricht hievon ernennt ihn der König zum Ritter und Mitgliede des Geheimen Rathes und bald darauf zum Lordkanzler von England. Als solcher bewirtet er eines Tages den Lordmayor, die Rathsherren von London und ihre Frauen bei einer Abendtafel. Er trachtet seine Gäste auf das beste zu unterhalten. Als er eben in einem Nebengemache die Vorbereitungen zum Bankette[1]) trifft, wartet ihm die aus vier Männern und einem Knaben bestehende Schauspielertruppe des „Cardinals" auf. More nimmt das freundliche Anerbieten desselben mit Vergnügen entgegen und wählt aus dem Repertoire der Truppe, das unter andern auch „Das Spiel von den vier P." von John Heywood aufweist, die Moralität *The Marriage of Wit and Wisdom.* Als die Gäste nach der Tafel zum "banquet" herübergekommen sind und die Schauspieler auftreten sollen, wird More gemeldet, Luggins, einer der Darsteller, sei um einen Bart für den jungen *Wit* gegangen und noch nicht zurückgekehrt. More befiehlt, trotzdem anzufangen; jener werde unterdessen kommen. Ein Trompetenstoß, und das Spiel beginnt. Ein Schauspieler spricht den Prolog. Hierauf treten *Wit* und *Inclination,* der "Vice", auf. *Inclination* sucht den jungen *Wit* der Dame *Vanity* in die Arme zu führen, indem er vorspiegelt, es sei Dame *Wisdom.* *Wit* lässt sich täuschen und bestürmt die eben auftretende *Vanity* um ihre Gunst. Nun sollte der vierte Schauspieler (der Knabe gibt allein die drei Frauenrollen *Vanity, Wisdom* und *Science)* in der Rolle des *Guten Rathes* den Verführten vor *Inclination* warnen; allein noch ist Luggins nicht zurück. Da kommt More den verlegenen und rathlosen Schauspielern zuhilfe

[1]) Zu "banquet" bemerkt Dyce S. 54 f.: "A banquet meant what we now call a dessert; and it was generally eaten in a separate room, to which the guests removed after they had dined or supped."

und gibt den *Guten Rath* zum großen Spass der Zuschauer (wie Roper in seinem „Leben Mores" 1822 erzählt) extempore. Jetzt erscheint Luggins mit dem Barte. Er tritt aber nicht mehr auf; denn More lässt die Aufführung unterbrechen, um mit seinen Gästen ans "banquet" zu gehen. Er befiehlt jedoch, das Spiel, das durch die Abwesenheit Luggins' verdorben worden sei, nach der Tafel von neuem zu beginnen. Es kommt aber nicht mehr dazu. Denn der Kanzler wird plötzlich an den Hof berufen, um jene Artikel zu unterschreiben, die ihm, da er sich beharrlich weigert, dies zu thun, so verhängnisvoll werden.

Die Tragödie von More bietet, soviel mir bekannt ist, das erste Beispiel für die Verwendung eines Schauspieles im Schauspiele, vorausgesetzt natürlich, dass sie älter ist als das berühmte Trauerspiel von Kyd. Wie schon der Name zeigt, ist die „Hochzeit von Witz und Weisheit" ein Moral Play, und es ist hervorzuheben, dass die Einlage, wie später wiederholt, eine kürzere Bearbeitung eines wirklich vorhandenen Dramas ist. Dyce hat nämlich in den Bemerkungen zu seiner Ausgabe S. 61 gezeigt, dass das Spiel fast wörtlich der Moralität *Lusty Iuventus*[1]) entnommen ist. Zwar existiert eine selbständige Moralität unter dem Namen *Hochzeit von Witz und Wissenschaft* von John Redford, die 1569 neu bearbeitet worden ist,[2]) aber unser Zwischenspiel hat damit weiter nichts als die Ähnlichkeit im Titel gemein. Da die Aufführung unterbrochen wird, sind wir über den Schluss im unklaren, und es wäre eine vergebliche Mühe, nach den vorhandenen Scenen sich über den Verlauf der Handlung, über die Rolle, welche Dame *Wisdom* und Dame *Science* einnehmen, die, da sie beide von dem die Truppe begleitenden Knaben gespielt werden, in Zwischenräumen auftreten müssen, sowie über den Schluss ein Urtheil bilden zu wollen. Da aber das Repertoire der Schauspieler neben unserem Spiele auch "Lusty Iuventus" selbständig anführt, so muss man annehmen, dass es sich von diesem

---

[1]) Gedruckt in Hazlitts Dodsley. Bd. II.

[2]) Vgl. M. Koch, Shakespeare S. 226, und J. P. Collier, Hist. of Engl. Dram. Poetry, Bd. II, 257, der davon einen interessanten Auszug gibt.

im weiteren Verlaufe unterscheidet und einen verschiedenen Ausgang nimmt.

In der Einführung dieses Zwischenspieles in sein Drama zeigt sich hauptsächlich die Schwäche des unbekannten Dichters. Von einer tragischen Verwickelung als Ursache des gleich nach der Aufführung der „Hochzeit von Witz und Weisheit" erfolgenden Sturzes Mores ist nirgends die Rede. Offenbar will aber der Dichter durch die Aufführung Gelegenheit haben, Mores Vielseitigkeit und Gewandtheit, die er im bürgerlichen und politischen Leben so oft bewiesen, auch in einem beengteren Kreise zu zeigen; und wie der Held in der Scene mit Erasmus von Rotterdam, in der er seinen Diener die Rolle des Lordkanzlers spielen lässt, um die gerühmte Menschenkenntnis des gelehrten Humanisten zu erproben, durch seinen Frohsinn und seine offene Vertraulichkeit gewinnen soll, so erwirbt er unsere Achtung durch den Verkehr mit den Schauspielern und seine Schlagfertigkeit im Extemporieren. Man wäre geneigt, das Stegreifspiel für eine Erfindung des Dichters zu halten, wenn uns Ropers "Leben Mores" S. 3 nicht als feststehende Thatsache erzählte, dass More in jungen Jahren im Hause des weisen und gelehrten, im Jahre 1500 verstorbenen Cardinals Morton an der Aufführung eines Spieles sich betheiligt habe, ohne seine Rolle früher studiert zu haben. Wenn dem wirklich so ist, woran zu zweifeln kein Grund vorliegt, so liefert uns der "Sir Thomas More" einen Beweis, dass das Extemporieren, das sich in den Tagen Shaksperes so großer Beliebtheit erfreute, auch zur Zeit Heinrichs VIII. nicht unbekannt war.

Für die Kenntnis der Theaterverhältnisse des 16. Jahrhunderts ist die Tragödie von Sir Thomas More von großer Bedeutung. Denn das Auftreten der Schauspieler in demselben liefert uns ein typisches Beispiel für ihre Verwendung in dieser Zeit. Immer standen sie unter dem Schutze eines hervorragenden Mannes, der sie zu seinem eigenen Gebrauche verwendete, ihnen aber auch in der freien Zeit freies Verfügungsrecht über ihre Kunst einräumte. Da kam es denn oft vor, dass sie irgend eine festliche Gelegenheit benützten, um einem Vornehmen, von dem sie gute Bezahlung erhoffen konnten, ihre Dienste anzubieten. So wartet

auch in unserem Falle die Truppe des Cardinals dem Lordkanzler bei Gelegenheit der festlichen Tafel auf. Unter dem „Cardinal“ kann nur Thomas Wolsey zu verstehen sein, der nach Halls “Chronicle” im Besitze einer Schauspielertruppe war.[1]) An den oben erwähnten Cardinal Morton ist deswegen nicht zu denken, weil er, wie gesagt, schon 1500 gestorben war;[2]) gleichwohl dürfte das Stegreifspiel Mores bei der Aufführung der „Hochzeit von Witz und Weisheit“ in dem von Roper erwähnten Spiele im Hause Mortons, in das der spätere Lordkanzler ebenso unerwartet eingriff, seine Quelle haben. Übrigens ist dem Dichter ebensowenig an historischer Treue gelegen, wie den andern Dramatikern der elisabethanischen Zeit, und es sind daher seine Angaben nicht so wörtlich zu nehmen. So gehört z. B. Ogle (oder Oagle), zu dem Luggins um den Bart gegangen ist, nicht der Zeit Heinrichs VIII. an, sondern ist, wie die von P. Cunningham herausgegebenen “Extracts from the Accounts of the Revels at Court“, Buch II und Buch X beweisen, eine in Schauspielerkreisen bekannte Persönlichkeit aus der Zeit Shaksperes. Sein Name wird 1573 und 1584 in den Rechnungen für gelieferte Haare, Bärte u. s. w. wiederholt genannt und in unserem Stücke als bekannt vorausgesetzt.[3])

2. The Spanish Tragedy[4]) von Thomas Kyd.

Das wunderlichste Erzeugnis des vorshakperischen Dramas ist ohne Zweifel die „Spanische Tragödie“ von Thomas Kyd, deren erste Aufführung wahrscheinlich noch vor 1588[5]) fällt, obgleich der erste uns bekannte Druck wahrscheinlich nicht früher als auf das Jahr 1594 anzusetzen ist. An Berühmtheit hat sie jedenfalls die Dramen Marlowes übertroffen, wie zahllose Anspielungen und Nach-

---

[1]) J. P. Collier, History u. s. w., I, 94.

[2]) Vgl. B. ten Brink, Geschichte der engl. Literatur. Bd. II. 476.

[3]) A. Dyce in der Ausgabe des “Sir Thomas More”, S. 59, Anm.

[4]) Hazlitts Dodsley. Bd. V.

[5]) Über die Abfassungszeit vgl. S. 11, Anm., ferner G. Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. Berlin 1892. S. 49 ff. und A. Schröer, Über Titus Andronicus. Marburg i. H. 1891. S. 90 f.

ahmungen bei den Zeitgenossen und Nachfolgern Shaksperes beweisen. Ja auch Shakspere selbst hat ihr so manche Anregung zu verdanken. Bekannt sind die Beziehungen, in denen der Hamlet zur Tragödie von Hieronymo steht.[1]) Aber auch sonst hat Shakspere zweifellos Scenen aus derselben vor Augen gehabt. So hat mich das Liebesgespräch zwischen Horatio und Bell' Imperia in der Laube lebhaft an die erste Begegnung Romeos mit Julia auf dem Maskenballe ihres Vaters erinnert.[2])

Der zärtlichen Scene zwischen den Liebenden folgt — der Gegensatz ist furchtbar, ja überwältigend — die Hängung Horatios durch seinen Nebenbuhler, den Prinzen Balthazar, und dessen Freund, den teuflischen Lorenzo, Bell' Imperias Bruder. Hieronymo, durch die Hilferufe Bell' Imperias aus dem Schlafe geweckt, findet nur noch die Leiche seines Sohnes und bricht in herzzerreißende Klagen aus. Unter Thränen schwört er Rache, furchtbare Rache an den unbekannten Mördern. Aber über die Ausführung derselben verstreichen vier lange Acte. Bell' Imperia hat ihn durch einen mit ihrem Blute geschriebenen Zettel die Namen der Mörder wissen lassen. Aber immer noch zögert er. Sein bis zum Wahnsinn gesteigerter Schmerz lässt ihn zu keinem ruhigen Entschlusse kommen. Endlich scheint er das Mittel zur Ausführung der Rache gefunden zu haben. Gegenüber Bell' Imperia äußert er sich:

. . . the plot's already in mine head.

Welches dieser Plan sei, hören wir nicht. Doch hat es den Anschein, als ob er bereits selbst an die Aufführung eines Zwischenspieles als des geeignetsten Mittels zur Erreichung seines Zweckes gedacht habe. Denn als Balthazar und Lorenzo ihn gleich darauf um die Inscenierung eines solchen

---

[1]) Vgl. darüber G. Sarrazin, Die Entstehung der Hamlettragödie. Anglia XII, 143 und XIII, 117. — Über das Verhältnis der „Spanischen Tragödie" zu „Titus Andronicus" vgl. die sehr beachtenswerten, ganz neue Gesichtspunkte aufstellenden Ausführungen A. Schröers, a. a. O., insbesondere von S. 82 an.

[2]) Über den literargeschichtlichen Wert solcher Übereinstimmungen vgl. die trefflichen Bemerkungen A. Schröers, S. 61 ff.

Spieles vor dem Vicekönig von Portugal zur Feier der Vermählung des Prinzen mit Bell' Imperia ersuchen, entwickelt er einen vollständigen Plan. Er will ihrem Verlangen entsprechen: ihm sei erst diese Tage ein Stück in die Hände gefallen, das er zur Zeit seines Studiums in Toledo gedichtet habe; nur müssten der Prinz und Lorenzo Rollen darin übernehmen. Es sei zur Aufführung durch Gelehrte bestimmt gewesen,

Such as could tell what to speak.

Balthazar hofft, seine Rolle so gut wie diese ausfüllen zu können,

If, as it is our country manner,
You will but let us know the argument.

Demnach gibt Hieronymo folgende Erzählung, von der die Chroniken Spaniens berichten sollen.

Erastus, ein rhodischer Ritter, vermählte sich mit Perseda, einer Italienerin, die niemand sehen konnte, ohne von ihrer Schönheit bezaubert zu werden. Bei der Vermählung war Solyman anwesend und verliebte sich heftig in die schöne Dame. Seine Bemühungen, ihre Liebe zu gewinnen, waren jedoch vergeblich. Da eröffnete er sein Anliegen einem seiner vertrautesten Freunde, einem Pascha. Aber auch dieser wusste keinen andern Rath, als zuerst Erastus aus dem Wege zu schaffen, und ermordete ihn. Der Tod des Geliebten erfüllte jedoch Perseda mit solchem Hasse gegen Solyman, dass sie ihn erstach und sich darauf selbst das Leben nahm. Der Pascha endlich, von Gewissensbissen gequält, erhängte sich auf einer Bergesspitze.

In dieser Tragödie, die „in eine Scene zusammengezogen werden soll", soll Balthazar den Solyman, Lorenzo den Erastus und Bell' Imperia die Perseda geben. Hieronymo selbst will die Rolle des Paschas übernehmen. Jede dieser Rollen müsse aber in einer andern Sprache gesprochen werden.[1]) Auch diese seltsame Forderung wird zugestanden.

---

[1]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das Spiel von Solyman und Perseda in der That in verschiedenen Sprachen auf-

Als die Aufführung vor sich gehen soll, finden wir Hieronymo beschäftigt, die noch nöthigen Vorbereitungen zu treffen: er schlägt den vor der kleinen Bühne befindlichen Vorhang zurück, übergibt dem Herzog von Castilien eine Abschrift der Rollen für den König, lässt von Balthazar die Tafel aufhängen, welche den Schauplatz des Zwischenspieles bekanntgibt, und heißt ihn sich beeilen. Nachdem die vornehmen Zuhörer mit ihrem Gefolge auf der „Gallerie" Platz genommen, beginnt das Spiel. Es unterscheidet sich aber wesentlich von dem oben von Hieronymo gegebenen Argument. Auf der einen Seite der Bühne stehen Solyman und der Pascha im Gespräche. Der erstere drückt seine Freude darüber aus, dass es dem Pascha gelungen sei, Rhodus zu erobern. Aber noch mehr freue ihn, dass er Perseda, "this fair Christian nymph", in Verwahrung halte, deren Augen sein kriegerisches Herz bestochen haben. Doch Erastus, „sein mehr als sein Leben ihm theurer Freund", solle kommen und sich mit ihm an Persedas Anblick erfreuen. Erastus tritt auf, eilt aber der auf der andern Seite der Bühne stehenden Perseda als einer Wiedergefundenen entgegen und begrüßt sie als seines Lebens Freude, ohne Rücksicht auf das Herz des Sultans. Die zärtliche Scene verräth diesem, dass die beiden sich lieben,

---

geführt worden ist. Dies beweist erstens die Weisung für den Leser, welche in dem Drucke von 1599 (oder 1594?) der Aufführung des Spieles vorangeht. Sie lautet: *Gentlemen, this play of Hieronimo, in sundry languages, was thought good to be set down in English more largely, for the easier understanding to every public reader.* Zweitens hebt dies Hieronymo bei Beginn seiner Schlussrede ausdrücklich hervor:

Here break we off our sundry languages,
And thus conclude I in our vulgar tongue.

Freilich können wir den Zweck, den Hieronymo damit verband, so wenig errathen wie Balthazar, und wir müssen diesem rechtgeben, wenn er sagt:

But this will be a mere confusion,
And hardly shall we all be understood.

Trotz aller Sprachkenntnis, die gewöhnlich bei dem damaligen Publicum vorausgesetzt wird, musste das Spiel der Mehrheit der Zuhörer unverständlich bleiben. Oder hat der Dichter jenem mehr zugetraut als dem Leser, für den er das Zwischenspiel in das „gewöhnliche" Englisch übersetzte?

und er lässt sich, um Perseda zu gewinnen, überreden, den „theuren Freund“ dem Schwerte des grausamen Paschas auszuliefern, der ihn — den Lorenzo-Erastus — denn auf der Stelle niedermacht. Der Schluss unterscheidet sich in nichts von dem des oben angegebenen Arguments: Die Bell' Imperia-Perseda ersticht den Balthazar-Solyman und dann sich selbst, obwohl sie nach Hieronymos Plan am Leben bleiben sollte. Dieser gibt sodann, bevor er sich tödtet, die nöthigen Aufklärungen, wozu er den Leichnam seines unglücklichen Sohnes hinter dem Teppich hervorzieht.

Das Spiel von Solyman und Perseda ist ein Auszug aus einem Drama gleichen Namens, als dessen Verfasser Sarrazin,[1]) wie ich glaube, mit Recht Kyd annimmt. Höchstwahrscheinlich ist die Tragödie von dem unglücklichen Liebespaare vor der „Spanischen Tragödie“ verfasst worden, da die Worte Hieronymos

And all shall be concluded in one scene,

die sich hier zwar nur auf das von ihm gegebene Argument beziehen, doch auf das Vorhandensein eines solchen Stückes hinzuweisen scheinen. Gleichwohl unterscheidet sich die Handlung unseres Zwischenspieles nicht unwesentlich von der des anonymen Trauerspieles. Die meisten Änderungen lassen sich aber durch das Streben nach Kürze erklären, sowie durch den Umstand, dass der Schluss für den Zweck, den Hieronymo erreichen wollte, umgeformt werden musste. Während also in “Soliman and Perseda” die Gemahlin des Erastus und Brusor (der dem Pascha im Zwischenspiele entspricht) durch Solimans Schwert fallen, dieser selbst aber durch einen Kuss auf den Mund der ihn verschmähenden Geliebten vergiftet wird, musste natürlich der von Hieronymo gespielte Pascha die übrigen überleben. Dass Solyman durch Persedas Hand fiel und diese dann selbst Hand an sich legte, war nur eine Vereinfachung der verwickelten Todesursachen in dem älteren Trauerspiele.

---

[1]) Th. Kyd und sein Kreis, S. 1 ff., und Der Verfasser von Soliman and Perseda, Engl. Stud. XV. 250 ff. Vgl. oben, S. 10 f. — Dagegen wird die Verfasserschaft Kyds von A. Schröer, a. a. O., S. 51—54, bestritten. K. Markscheffel, Th. Kyds Tragödien, 1885, hält sie für möglich.

Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zwischen den Hauptpersonen der „Spanischen Tragödie" und ihrer Einlage.[1]) Den vier Personen des Zwischenspieles entsprechen ziemlich genau Balthazar, Lorenzo, Horatio und Bell' Imperia der Haupthandlung: Balthazar und Solyman spielen die Rolle des mächtigen, fürstlichen, aber verschmähten Liebhabers, Lorenzo und der Pascha sind die bösen Rathgeber und Schurken von Princip, in Horatio und Erastus erkennen wir den glücklichen, dem geliebten Gegenstande durch Mord früh entrissenen Liebhaber und in Bell' Imperia und Perseda die Rächerin ihres Geliebten.

Den Äußerungen Hieronymos auf S. 149 zufolge war sein Schauspiel urprünglich für „Gentlemen und Gelehrte" bestimmt, die es verstanden, ihre Rolle in improvisiertem Dialoge zu spielen. Balthazar findet, dass Prinzen und Höflinge hinter den Gelehrten nicht zurückstehen werden, wenn Hieronymo ihnen nur das Argument mittheile. Dass nun das vor dem Hofe von Spanien, wo solcher Zeitvertreib nichts Ungewöhnliches war,[2]) aufgeführte Schauspiel wirklich aus dem Stegreife gespielt worden ist, bezeugt uns Hieronymo, der bei der Vertheilung der Rollen sagt (S. 151):

And here, my lords, are several abstracts drawn,
For each of you to note your parts,
And act it, as occasion's offered you.

Die „Auszüge", die er den Spielern überreicht, können demnach nichts weiter als dürftige Anweisungen enthalten, was jeder zu spielen habe. Dieses Extemporieren bei der Aufführung von Spielen war gerade zur Zeit der Abfassung der „Spanischen Tragödie" besonders in Mode. Schon vor Ende der siebziger Jahre hatten italienische Schauspieler diese Sitte in England eingeführt und hier bald geschickte Nachahmer gefunden. Tarlton (gestorben 1588) und Kemp sind darin besonders berühmt geworden. Wenn also Kyd das Stegreifspiel der Italiener in seinem Drama verwendete, so kam er einer Neigung des Publicums entgegen, das an den Darstellungen der beiden genannten Schauspieler besondern Gefallen fand.

---

[1]) Vgl. G. Sarrazin, Th. Kyd und sein Kreis, S. 2.
[2]) S. 158: *These be our pastimes in the court of Spain.*

Wahrscheinlich war um diese Zeit die Kunst der italienischen Schauspieler bereits durch die einheimischer Truppen verdrängt worden; denn Hieronymo spricht von ersteren als der Vergangenheit angehörig, wenn er sagt:

> *The Italian tragedians **were** so sharp of wit,*
> *That in one hour's meditation*
> *They would perform any thing in action."*

Spiele in verschiedenen Sprachen aufzuführen, scheint nicht gerade häufig gewesen zu sein. Außer der „Spanischen Tragödie" habe ich nur noch in einem einzigen Falle ein Beispiel hiefür gefunden. Ein Bericht aus dem Jahre 1577 über die Vergnügungen des Hofes erwähnt nämlich nebst neun Stücken, welche am Hofe aufgeführt wurden, auch ein Maskenspiel, *"that was performed on Twelfth Night, 'with a device of seven speeches framed correspondent to the daie'"*.[1])

3. Hamlet.

Der „Spanischen Tragödie" ist Shaksperes Hamlet in den Hauptzügen wie in einzelnen kleineren Details eng verwandt.[2]) Hier wie dort ist Blutrache das Leitmotiv der Handlung, hier wie dort finden sich der Wahnsinn des Rächers, der Aufschub der Rache und die Selbstvorwürfe. Hier wie dort endlich wird die Katastrophe durch ein von dem Rächer insceniertes, vor dem Hofe zur Aufführung gebrachtes Schauspiel herbeigeführt, wenn auch in andrer Weise.

Da nun bereits für das Jahr 1589 durch eine Anspielung in Nashs "Preface to Greene's Menaphon" das Vorhandensein eines älteren „Hamlet" bezeugt ist[3]) und die genannten Motive und Charaktere, welche dem shaksperischen Hamlet ihr eigenstes Gepräge verleihen, im sogenannten Urhamlet unmöglich gefehlt haben können, da ferner die alterthümliche, in Antithesen sich bewegende

---

[1]) J. P. Collier, The History of English Dramatic Poetry. London 1879. Bd. I, 228.

[2]) G. Sarrazin, Die Entstehung der Hamlet-Tragödie. Anglia XII, 143, XIII, 117 und XIV, 322 ff.

[3]) Vgl. darüber G. Sarrazin, a. a. O., und Thomas Kyd und sein Kreis, S. 94 ff.

Sprache und der „puppenspielartige Ton“ des dem Hamlet eingefügten Schauspieles auf die Zeit der „Spanischen Tragödie“ zurückweisen, so lasse ich an dieser Stelle die Betrachtung des Schauspieles im „Hamlet“ folgen.

Hamlets trübe Melancholie, deren Grund der plötzliche Tod des Vaters und die rasche Heirat der Mutter ist, hat durch die Offenbarung des Geistes neue Nahrung erhalten. Statt sich aber zur entscheidenden That, welche dieser ihm so dringend ans Herz legte, aufzuraffen und des Vaters Mord im Blute seines Oheims zu rächen, tritt die Ausführung der Rache hinter der ihm eigenen Weltanschauung zurück, die in dem crassesten Pessimismus wurzelt: es ist ja alles eitel, und der König selbst ist nur Würmerfraß.[1]) Ja schon frühe mögen sich auch Zweifel geregt haben, ob denn der Geist Vertrauen verdiene, oder ob nicht vielmehr der Teufel sein Spiel mit ihm treibe, wenngleich er diese Zweifel erst zu äußern wagt, als sich ihm Gelegenheit bietet, sie zu beheben.[2]) Trotzdem thut er nichts, um sich Gewissheit zu verschaffen, und lässt den Dingen ihren Lauf. Erst als der Zufall ihm eine Schauspielertruppe in den Weg führt, scheint die Zeit des thatkräftigen Handelns für ihn gekommen zu sein, wenn sich auch seine Thätigkeit vorderhand nur darauf erstreckt, seinem Zweifel über die Echtheit des Geistes ein Ende zu machen. Die Declamation des ersten Schauspielers und dessen Rührung über das traurige Schicksal Hekubas haben ihn mit einemmale daran erinnert, dass sein Leben der Rache geweiht sei, und zum erstenmale macht er sich in den härtesten Ausdrücken Vorwürfe über seine bisherige Unentschlossenheit. Was ist dem Schauspieler Hekuba, dass ihn ihr Schicksal zu Thränen rührt? Was würde er erst thun, wäre er in s e i n e m Falle?

He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty . . .[3])

---

[1]) H. Türck, Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. Promotionsschrift. Leipzig 1890.

[2]) Act II, Sc. 2, 624.

[3]) Act II, Sc. 2, 588 ff.

Und plötzlich erinnert er sich einer in Shaksperes Zeit, wie es scheint, wohlbekannten Theateranekdote:

. . . I have heard
That guilty creatures sitting at a play
Have, by the very cunning of the scene,
Been struck so to the soul, that presently
They have proclaim'd their malefactions.[1])

Und darauf gründet er seinen Plan. Er will die Schauspieler den Mord des Gonzago spielen lassen, der in seinen Einzelheiten an den von seinem Onkel verübten Mord, über welchen er durch den Geist unterrichtet war, erinnert, und „wenn nöthig noch einige 12 oder 16 Zeilen hinzu-

[1]) Act II, Sc. 2, 617 ff. — Diese Anekdote findet sich zuerst in "A Warning for Fair Women" (vor 1590), wo sie den Zweck hat, den Nutzen der Schauspiele zu beweisen. Die oft wiedergegebene Stelle lautet:

A woman that had made away her husband,
And sitting to behold a tragedy
At Lynne, a town in Norfolk,
Acted by players travelling that way,
Wherein a woman that had murdered hers
Was ever haunted with her husband's ghost,
The passion written by a feeling pen
And acted by a good tragedian,
She was so moved with the sight thereof,
As she cried out, the play was made by her,
And openly confessed her husband's murder.

Auf dieselbe Anekdote bezieht sich Th. Heywood in seiner "Apology for Actors" (1612, Buch III) und fügt noch hinzu, das in Lynne gespielte Stück sei "The Old History of Friar Francis" gewesen, welches von den Schauspielern des Grafen von Essex aufgeführt worden sei. Vgl. Collier a. a. O., Bd. II, 345. — Auch Ph. Massinger scheint bei der Abfassung seines "Roman Actor" (vor 1626) an diese Anekdote gedacht zu haben. Act II, Sc. 1 gibt nämlich der Schauspieler Paris dem Höfling Parthenius den Rath vor seinem dem Geize fröhnenden Vater ein Spiel aufführen zu lassen, das diesem die Hässlichkeit seines Lasters vor Augen führe. Vielleicht könne er, wenn er sich wie im Spiegel sieht, dadurch geheilt werden. *"I once observed"*, fügt er hinzu,

"In a tragedy of ours, in which a murder
Was acted to the life, a guilty hearer,
Forced by the terror of a wounded conscience,
To make discovery of that which torture
Could not wring from him."

fügen oder einschalten", damit der König, der der Aufführung zuschauen soll, sein Verbrechen wie im Spiegel sehe und durch sein Mienenspiel verrathe, ob der Geist die Wahrheit gesprochen oder nicht.

Der König wird für den Abend des nächsten Tages eingeladen und sagt, da er Hamlet gerne beschäftigt sieht, mit Freuden zu. Wir finden ihn daher zur festgesetzten Zeit mit seinem Hofe an dem für die Aufführung bestimmten Orte. Dieser geht, wie im „Gorboduc" und im älteren Drama überhaupt, ein *Dumb-show* voran, welches den Inhalt, der sich mit den von dem Geiste gemachten Mittheilungen über den Tod des alten Hamlet vollkommen deckt, pantomimisch andeutet. Darauf ein Prolog, und das Schauspiel beginnt. Der König verhält sich ganz ruhig; erst als sein Ebenbild, der schleichende Lucianus, auftritt und das tödtliche Gift dem Schlafenden ins Ohr träufelt, da kann er seine Unruhe nicht mehr verbergen: er erhebt sich und verlässt mit dem Rufe nach Licht die Scene.

Auf den Inhalt des Schauspieles noch näher einzugehen, erscheint überflüssig. Es ist, wie schon erwähnt, eine dramatische Wiedergabe der Erzählung des Geistes.[1]) Darum ist auch den Worten Hamlets, dass die Geschichte vorhanden und in gewähltem Italienisch geschrieben sei, kein Glaube zu schenken. Obgleich sich dadurch das Gonzago-Spiel von dem Spiele von Solyman und Perseda in der „Spanischen Tragödie", das ein Drama größeren Umfanges zur Grundlage hat, unterscheidet, so sind doch Anklänge an das Drama Kyds unverkennbar. Auch in der „Spanischen Tragödie" deckt sich der Inhalt, wie wir gesehen haben, wenigstens theilweise mit dem der Haupthandlung. Hier wie dort hat es der Rächer in Scene gesetzt, um endlich sein so lange aufgeschobenes Rachewerk zur Ausführung zu bringen, beziehungsweise zu fördern; die Absicht wird in beiden Fällen erreicht. Wie ferner in der „Spanischen Tragödie" unmittelbar vor der Aufführung des Zwischenspieles Hieronymo erzählt, er habe sich in seinen Universitätsjahren viel mit „fruchtloser Dichtkunst" abgegeben und Theaterstücke geschrieben, so erfahren wir

---

[1]) Vgl. Nic. Delius. Einlagen und Zuthaten in Shakespeares Dramen. Shakespeare-Jahrbuch XXI, S. 35 f.

im „Hamlet“, dass Polonius auf der Universität als Julius Cäsar auf dem Capitolium umgebracht wurde. Auch an den „Thomas More“ erinnert der „Hamlet“. Schon dass das Zwischenspiel von einer wirklichen Schauspielertruppe aufgeführt wird, dürfte auf Beziehungen zwischen beiden schließen lassen. Jedenfalls hat Shakspere den „More“ gekannt, und die Ähnlichkeit in der Art und Weise, wie das Zwischenspiel in beiden Stücken abgebrochen wird, sowie in dem Umstande, dass Claudius und More beide nach Licht rufen,[1]) dürfte keine zufällige sein.

Eine ganz müßige Aufgabe wäre es, sich über den wahrscheinlichen Schluss den Kopf zu zerbrechen. Denn auch die Pantomime reicht nur bis zur Vermählung (wenn ich so sagen darf) zwischen dem Brudermörder und der Königinwitwe, während doch den Abschluss erst die Rache für die schändliche That bilden kann.[2]) Darauf kam es aber Hamlet selbstverständlich nicht an, ja ein solcher Schluss hätte seine Pläne verrathen müssen, und er wollte ja nur den Mörder entlarven.

Shakspere war ein Feind des Extemporierens. Unter den Lehren, die Hamlet Act III, Sc. 2 den Schauspielern gibt, legt er diesen auch ans Herz: „Lasst den Narren nicht mehr sagen, als in seiner Rolle steht; das ist schändlich und zeigt einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der das thut.“ Darum ist Shakspere in beiden Fällen, wo er Zwischenspiele eingelegt hat, in dem „Hamlet“ und dem „Sommernachtstraum“, dem Beispiele Kyds nicht gefolgt und hat die Schauspieler nach wohl studierten Rollen spielen lassen.

4. A Midsummer-Night's-Dream von William Shakspere.

Die Art und Weise der Einschaltung des Zwischenspieles im Sommernachtstraum unterscheidet sich wesentlich von der der bereits besprochenen Schauspiele. Denn während bei diesen die Aufführung des Zwischenspieles ein augenblicklicher Entschluss der die Hauptrolle

[1]) Im „Thomas More“: *“Lights there, I say!”*
im „Hamlet“ (III, 2, 280): *“Give me some light: away!”*
[2]) Vgl. N. Delius, a. a. O., S. 36.

spielenden Persönlichkeit ist, zieht sich im Sommernachtstraum das Spiel der Handwerker durch das ganze Drama hindurch, und wir erfahren von der Absicht der simplen Athener schon im ersten Acte; während ferner in der „Spanischen Tragödie“ und im „Hamlet“ die Einlage mit der Haupthandlung so enge verknüpft ist, dass der spätere Verlauf der Handlung durch sie bestimmt wird, ist die Verbindung zwischen dem Spiele der Handwerker und der übrigen Handlung in dem Lustspiele Shaksperes nur lose und äußerlich. Und wenn auch eine der darstellenden Personen durch ihre räthselhafte Verwandlung in den Verlauf der letzteren eingreift und Bottom unbewusst die Versöhnung zwischen Oberon und Titania herbeiführt, so geht dieses Eingreifen eben nur von der Person Bottoms aus, das Spiel seiner Gefährten wird dadurch nicht beeinflusst, wenngleich ihre Absicht für kurze Zeit vereitelt scheint. In Wahrheit laufen also beide Handlungen nebeneinander.

In Act I, Scene 2 finden wir die athenischen Handwerker bei einem ihrer Genossen, dem Zimmermann Quince, versammelt, um die erste Probe ihres Zwischenspieles *The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby* abzuhalten, das zu Ehren der Vermählung des Theseus mit Hippolyta am Abend des Hochzeitstages vor ersterem aufgeführt werden soll. Quince vertheilt die Rollen. Die beiden Hauptpersonen sollen von Bottom und Flute, Pyramus' Vater von Snout, die Eltern Thisbys von Quince und Starveling, und der die Thisby verscheuchende Löwe von Snug gegeben werden. Zur Fortsetzung der Probe wird verabredet, sich am Abend des nächsten Tages im Palastwalde bei Athen einzufinden. Unterdes will Quince ein „Verzeichnis der Theaterrequisiten, welche das Stück braucht,“ anlegen. Nachdem sich also in Act III, Sc. 1 die Gesellschaft an dem bestimmten Orte und zur festgesetzten Zeit getroffen hat und ein Rasenplatz als Bühne und ein Dornbusch als Garderobezimmer, aus dem die Schauspieler auf die Bühne treten, angenommen worden sind, geht man an die Berathung der wichtigsten Punkte, wobei man sich zu Concessionen an die hohen Zuschauer, deren Gemüth durch das Schreckliche des Darzustellenden zu sehr erregt werden könnte, herbeilassen muss. Da sich

Pyramus und Thisby bei Mondschein treffen sollen, so empfiehlt Bottom, am Abend der Aufführung, an dem gerade Mondlicht ist, einfach den Fensterflügel zu öffnen und das Licht hereinströmen zu lassen. Quince bemerkt dazu, es könne auch einer von ihnen mit einer Laterne und einem Bündel Dornen als Mond „disfigurieren", wie ja die das Liebespaar trennende Mauer gleichfalls von einem mit Mörtel oder Lehm beworfenen Manne dargestellt werden muss.

Nach Erledigung dieser Fragen beginnt die eigentliche Probe. Bottom als Pyramus recitiert einige Verse, deren Wortlaut jedoch nicht, wie man erwarten würde, mit dem der bei der späteren Aufführung gesprochenen Verse übereinstimmt. Auch die Situation ist etwas geändert; denn Pyramus wird hier in seiner pathetisch-lächerlichen Anrede an Thisby durch ein Geräusch unterbrochen, das ihn veranlasst, hinauszugehen, um den Grund desselben zu erfahren. Es ist klar, dass diese kleine Änderung dem mittlerweile aufgetretenen, unsichtbaren Puck die Möglichkeit verschaffen soll, dem tölpelhaften Athener den Eselskopf aufzusetzen. Durch diese Verwandlung desselben findet, nachdem Thisby in gereimten Alexandrinern geantwortet hat und Bottom in seiner neuen Gestalt wieder aufgetreten ist, das Spiel ein jähes Ende, da seine Genossen vor ihm die Flucht ergreifen. Die geplante Aufführung scheint daher, da in ganz Athen kein Ersatz für den fehlenden Bottom zu finden ist, bis zum Hochzeitstage selbst in Frage gestellt, an welchem Bottom den in Quinces Haus versammelten Gefährten plötzlich wieder erscheint und die Nachricht bringt, dass der Herzog schon gespeist habe und ihr Stück zur Vorstellung eingereicht worden sei.[1]) Wie dies gekommen, darüber lässt uns Shakspere ebenso im unklaren wie über die Frage, welche Probe Theseus' Intendant Philostrate gemeint haben kann, wenn er sagt: *"I saw (the play) rehears'd"* und *"I have heard it over"*[2]), da doch Bottom in obiger Scene (Act IV, Sc. 2) seine Gefährten auffordert, zur Aufführung sofort in den Palast des Theseus zu kommen,

---

[1]) Vgl. über die Auffassung von "Our play is preferred" die Anmerkung des Delius in seiner Shakspere-Ausgabe, Bd. I, 299.

[2]) Act V, Sc. 1, 68 und 77.



eine nochmalige Probe also nicht mehr möglich war. Doch werden wir uns, ohne dass Shakspere uns darüber eine Andeutung gibt, noch einige Proben denken müssen, welche der Aufführung vor dem Herzog vorangehen.

Endlich kommt es zur Aufführung. Wie im „More“ der Lordkanzler, so wünscht hier Theseus, nach der Abendmahlzeit durch ein Spiel unterhalten zu werden, und entscheidet sich, nachdem ihm, wieder wie im „More“, eine Reihe von Spielen vorgelegt worden ist, aus Neugierde trotz den Einwendungen Hippolytas und Philostrates für das Schauspiel der Handwerker. Quince spricht den Prolog und führt die Schauspieler in einer Art Pantomime vor.[1]) Zu bemerken ist, dass die Darsteller von Pyramus' Vater und der Eltern Thisbes[2]) die Rolle gewechselt haben und die, wie sich bei der Probe im Walde gezeigt hat, mittlerweile nothwendig gewordenen Rollen der Mauer und des Mondscheines spielen. Warum der Vorschlag Bottoms, den Vollmond zum Fenster hereinscheinen zu lassen, fallen gelassen worden ist, wird nirgends gesagt. Quince fällt außer der Rolle des Prologsprechers keine weitere Aufgabe mehr zu. Nachdem die Übrigen abgetreten, späht Pyramus durch die von den ausgespreizten Fingern Snouts dargestellte Lücke in der Mauer nach Thisbe aus, die alsbald erscheint und mit ihrem Liebhaber eine Zusammenkunft am Grabmale des Ninus verabredet. Das Liebespaar tritt ab, und die Mauer verschwindet. Auf dem Rendez-vous-Platze treten nun Löwe und Mondschein auf. Ersterer wendet sich zuerst an die Damen unter den Zuschauern, um das Entsetzliche seiner Erscheinung durch die Erklärung zu mildern, er sei kein wirklicher Löwe, sondern Snug, der Tischler. Die auftretende Thisbe wird durch das Gebrüll des Löwen verjagt, lässt aber ihren Mantel zurück, den der Löwe, bevor er abgeht, mit blutigem Maule zerreißt. Pyramus, der nun gleichfalls erscheint, findet ihn, glaubt natürlich, seine Geliebte sei vom Löwen zerrissen worden, und gibt sich freiwillig den Tod. Als Thisbe nochmals auftritt, um nach

[1]) Vgl. F. Lüders, Prolog und Epilog bei Shakespeare. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. V. 286 f.

[2]) „Thisbe“, nicht „Thisby“ wird Pyramus' Liebchen nunmehr (Act V) genannt.

ihrem Geliebten zu sehen, findet sie ihn als Leiche und ersticht sich gleichfalls. Das Spiel, das von den Spottreden der Zuschauer häufig unterbrochen wird, und dessen erster Theil in fünffüßigen, gereimten Jamben verfasst ist, während der Schluss in den sechszeiligen Strophen der altenglischen Volkspoesie ausklingt, endet mit einem Tanze, der von zweien der Darsteller nach Art der Italiener aufgeführt wird.

Die Pyramus-und-Thisbe-Erzählung konnte Shakspere aus zwei Quellen schöpfen: aus Goldings Übersetzung der Metamorphosen des Ovid oder aus Chaucers „Legende von guten Frauen". K. Th. Gaedertz[1]) hat auf die Möglichkeit einer dritten Quelle verwiesen: einer englischen Übersetzung eines deutschen Pyramus-und-Thisbe-Buches. Den Beweis für seine Vermuthung hat er jedoch nicht erbringen können, und er wird wohl nie erbracht werden. Für Shaksperes Zwecke genügte übrigens eine der ersten Quellen vollkommen. Er fand hier alles, was er brauchte.

Wichtiger ist für uns die Frage, wo das Handwerkerspiel sein Vorbild hat. Es ist mit Recht vermuthet worden,[2]) dass der Dichter die mittelalterlichen Zünftespiele, die ihm noch aus seiner Heimat bekannt waren, vor Augen gehabt habe. Die Verwendung des Schauspieles im Schauspiel lag Shakspere durch die Tradition „Spanische Tragödie" — „Urhamlet" nahe. Während also das Pyramus-und-Thisbe-Spiel die ältere Sitte der Handwerkerspiele repräsentiert, führen uns die Zwischenspiele im „Hamlet" und in der „Spanischen Tragödie" die neue Institution der Berufsschauspieler und dilettantische Nachahmer der italienischen Komödianten vor. Das Spiel der Handwerker hat Shakspere dem Gelächter seines Publicums preisgegeben, die Schauspieler im „Hamlet" dagegen sind Freunde eines Königssohnes!

5. The Mayor of Queenborough von Thomas Middleton.

Von den 22 Dramen, welche in Dyces Ausgabe[3]) als die Werke Thomas Middletons abgedruckt sind und diesem nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Fachgenossen

---

[1]) Zur Kenntnis der altenglischen Bühne. Bremen. 1888.

[2]) A. W. Ward, a. a. O. I. 381.

[3]) The Works of Thomas Middleton. Edited by Al. Dyce. 5 Bde. London 1840.

zugeschrieben werden, gehören drei in den Kreis unserer Betrachtung. Es sind dies The Mayor of Queenborough, A Mad World, my Masters und The Spanish Gipsy. Bei der großen Unsicherheit, welche bezüglich der Abfassungszeit der Dramen Middletons herrscht, fällt es schwer, über die chronologische Reihenfolge der drei genannten Stücke etwas absolut Bestimmtes zu sagen. Doch stimmen die meisten Kenner der altenglischen Bühne darin überein, dass das erste ein Jugendwerk unseres Dichters sei, nicht so sehr, wie ich glaube, wegen der „unnatürlich hässlichen Gliederpuppen“,[1]) wie sie Castiza als die personificierte Keuschheit und Roxena als deren ebenso unnatürliches Gegenbild repräsentieren, sondern vielmehr weil der dramatische Aufbau und die scenische Gliederung noch eine so ungeschickte Hand verrathen, dass von einem künstlerischen Gefüge überhaupt nicht gesprochen werden kann, und weil auch die Verwendung der veralteten Pantomimen und eines „Presenters“ auf eine frühe Abfassungszeit verweist. „Eine tolle Welt“ wurde 1608, „Die spanischen Zigeuner“ erst 1653 im Drucke veröffentlicht.

Den geschichtlichen oder vielmehr sagenhaften Hintergrund im Mayor of Queenborough bilden die Eroberung Britanniens durch die Angelsachsen und die damit verknüpften zahlreichen Anekdoten. Doch würde man sehr irren, wenn man annähme, der Dichter habe der Bedeutung des Ereignisses entsprechend seinen Stoff auch bedeutend behandelt. Er vertändelt vielmehr seine Kraft in der Darstellung des Nebensächlichen, des dichterisch wie geschichtlich Untergeordneten, verweilt mit offenbarer Vorliebe bei dem Schmutzigen und führt uns, da ihm dann Raum und Zeit für die übrige Handlung abgehen, die Hauptereignisse ganz und gar undramatisch in Pantomimen vor, zu deren Verständnis, ähnlich wie Gower in „Pericles“, der Geschichtsschreiber und Chester Mönch Ranulph Higden, dessen Polychronikon im ausgehenden Mittelalter noch viel gelesen und von Middleton seinem Drama zugrunde gelegt wurde, einige Worte der Erklärung hinzufügen muss.

[1]) F. A. Gelbcke, Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit. Leipzig 1890. Bd. I. 330.

Das Stück sondert sich in einen ernsten und einen komischen Theil. In dem letzteren spielt der Bürgermeister von Queenborough die Hauptrolle. Warum er aber dem ganzen Stücke den Namen gegeben hat, ist ganz und gar nicht einzusehen, da er auf den Gang der Handlung nicht den mindesten Einfluss nimmt und die komischen Partien an Zahl den ernsten weit nachstehen. Die Verbindung der beiden Theile ist sehr locker. Simon, ein Gerber, hat Hengist, dem Sachsenführer, einen bedeutenden Dienst erwiesen und wird dafür Bürgermeister von Queenborough. Eines Tages sagt sich nun Hengist, der sich unterdessen durch Schlauheit und Gewalt zum König von Kent aufgeschwungen hat, für den Abend bei Simon zu Gaste an (Act V, Sc. 1). Da trifft es sich, dass sich unmittelbar vor dem Eintreffen des Königs bei dem Mayor wandernde Komödianten anmelden, "*comedians, tragedians, tragi-comedians, comi-tragedians, pastorists, humorists, clownists, satirists*",[1]) wie sie sich selbst nennen, und um die Erlaubnis bitten, im Rathhause der Stadt ihre Kunst zeigen zu dürfen. Sie kommen Simon sehr gelegen: nicht auf dem Rathhause möchte er sie sehen, sondern hier in seiner Wohnung, und damit das Spiel nicht irgend eine Gefahr für den König verberge,[2]) sollen sie ihre Stücke zur Wahl vorlegen und das gewählte gleich vor ihm zur Probe spielen. Ihr Repertoire besteht nun aus folgenden Stücken: The Whirligig, The Whibble, The Carwidgeon (offenbar fingierte Namen, da sie nicht bloß uns, sondern auch dem Mayor unbekannt sind),[3]) The Wildgoose Chase (Fletchers Stück?), Gull upon Gull,[4]) Woodcock of our Side und The Chester and the Clown. Letzteres Stück ist dem Gerber aus seiner Lehrlingszeit bekannt, seitdem aber mit Ergänzungen versehen worden. Da ihn die Rolle des Clowns interessiert, wünscht er es geprobt zu sehen.

---

[1]) Diese Stelle ist der Ankündigung der Schauspieler im „Hamlet" durch Polonius (Act II, Sc. 2, 415—418) nachgebildet.

[2]) "For a play may be dangerous: I have known a great man poisoned in a play." Act V, Sc. 1, S. 204.

[3]) Bei Collier, a. a. O., Bd. III, 142 wird ein Drama "Young Gallant's Whirligig" von Francis Lenton (1629) erwähnt.

[4]) Vielleicht mit Dekkers "Gull's Hornbook" (1609) gleichbedeutend.

Ein Trompetenstoß verkündet den Beginn der Vorstellung. Sie hat die Überlistung des Sohnes eines reichen Yeoman durch zwei Taschendiebe zum Gegenstande. Ersterer spielt zugleich die Rolle des Clowns, erregt aber durch sein schlechtes Spiel — er wird von den Dieben betrogen und seines Geldes beraubt — so sehr das Missfallen des Bürgermeisters, dass dieser ihn mitten im Spiele ergreifen und abführen lässt. Er selbst will nun zeigen, wie man einen Clown zu spielen habe, tritt, indem er den Mantel abwirft, vor die Zuschauer und fordert den einen der Diebe, der eben wieder auftritt, auf, das Spiel fortzusetzen und auch ihm die Börse, die er ihm entgegenhält, abzunehmen zu versuchen. Er theilt jedoch bald das Schicksal seines Vorgängers im Spiele: der Dieb streut ihm Mehl in die Augen, nimmt die Börse und geht.

Wie sich gleich darauf herausstellt, ist der Gerber Simon einer Bande von Berufsdieben zum Opfer gefallen, die *only take the name of country comedians to abuse simple people with a printed play or two, which they bought at Canterbury for sixpence; and what is worse, they speak but what they list of it, and fribble out the rest.* Die Spieler sind also Dilettanten, die ihren Beruf darin suchen, sich für Schauspieler auszugeben, Spiele um geringes Geld zu kaufen, sie vor Landleuten, welche die Täuschung nicht wahrnehmen, schlecht und recht zur Aufführung zu bringen und dabei ihren Zuschauern Geld oder Wertsachen herauszulocken.[1]) Dadurch unterscheidet sich unser Spiel wesentlich von den bereits besprochenen. Gleichwohl sind Ähnlichkeiten nicht zu verkennen. Dem „More“ und dem „Hamlet“ gleicht es durch die Unterbrechung der Aufführung durch eine äußere Veranlassung: im „More“ befiehlt der Lordkanzler, das Spiel abzubrechen, im „Hamlet“ kann der schuldbewusste König dem „Morde des Gonzago“ nicht länger zusehen und verlässt den Zuschauerraum, und im „Mayor“ lässt Simon einen Spieler verhaften, wodurch die Fortsetzung des Spieles unmöglich wird. Insbesondere werden wir an den „More“ erinnert durch den Umstand, dass hier wie dort einer der Zuschauer (die Hauptperson)

---

[1]) Vgl. auch “A Mad World, my Masters“.

die Rolle eines Spielers ohne jede Vorbereitung übernimmt und aus dem Stegreife spielt. Die Ähnlichkeit ist so auffallend, dass Entlehnung dieses Motivs aus dem „More" anzunehmen ist.

Dass es hier eine Diebsbande ist, welche sich den Namen von Schauspielern beilegt und vor dem Bürgermeister einer kleinen Stadt ein Schauspiel aufführt, hat vielleicht seine Quelle in einer wirklichen Begebenheit, die dem damaligen Theaterpublicum nicht unbekannt war. Vielleicht lässt sich durch diese Annahme auch erklären, warum der Dichter den Bürgermeister von Queenborough auf den Titel seines Schauspieles gesetzt hat: er wollte eben seinem Stücke schon durch den Hinweis auf eine bekannte Thatsache oder Anekdote eine größere Anziehungskraft verleihen. Ob das Zwischenspiel "The Cheater and the Clown" freie Erfindung des Dichters ist oder thatsächlich dem Repertoire wandernder Truppen angehörte, dürfte schwer zu entscheiden sein. Der Umstand, dass auch die Titel der übrigen Stücke des Repertoires der angeblichen Schauspieler (mit einer einzigen Ausnahme?) offenbar erfundene Namen sind, macht die erstere Annahme wahrscheinlich.

Einen besonderen Gefallen hat der Dichter seinem Publicum durch die Einführung des „Rebellen" und „Puritaners Oliver" erweisen wollen, der, von dem Bürgermeister gezwungen, der Aufführung des Zwischenspieles zuzusehen, über diese Zumuthung in Ohnmacht zu fallen droht und ausruft:

For rebels there are many deaths: but sure the only way
To execute a puritan, is seeing of a play.

Möglich, dass die Figur des sittenstrengen Puritaners, dem die Schauspiele ein Greuel sind, schon ursprünglich dem Gedichte angehörte, wahrscheinlicher ist jedoch, was Ward[1]) anzunehmen scheint, dass sie erst nach der Restauration der Stuarts (die einzige Ausgabe des "Mayor", die uns überliefert ist, stammt aus dem Jahre 1661) in das Drama eingeführt wurde und die Worte „Rebell" und „Puritaner" eine Anspielung auf Oliver Cromwell enthalten.

---

[1]) A. a. O., Bd. II, S. 71.

6. A Mad World, my Masters von Thomas Middleton.

Es gehört, wie Ward, a. a. O., Bd. II, S. 104, bemerkt, zu den Eigenheiten Middletons, dass er seinen Dramen zwei verschiedene Anekdoten zugrunde legt und sie zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinen sucht. Auch in der Komödie A Mad World, my Masters[1]) lassen sich deutlich zwei Erzählungen unterscheiden; während in der einen der eifersüchtige Harebrain von dem Liebhaber seiner Frau mit Hilfe einer Courtisane zum Hahnrei gemacht wird, spielt in der andern der Taugenichts Follywit seinem einfältigen Großvater Sir Bounteous Progress, der ihn verstoßen hat, Streich um Streich: das erstemal überfällt er ihn, nachdem er, als Lord Owemuch verkleidet, mit seinen liederlichen Genossen Mawworm, Hoboy u. s. w. gastfreundlich aufgenommen worden ist, während des Schlafes, knebelt ihn und seine Dienerschaft, lässt sich dann selbst binden, um seinen Gastgeber glauben zu machen, er sei gleichfalls beraubt worden, und sich den vorgegebenen Verlust von dem leichtgläubigen Sir Bounteous ersetzen; das zweitemal macht er sich das Verhältnis seines Großvaters mit der Courtisane zunutze und entleert, in der Verkleidung der letzteren, eine Geldcasse ihres Inhaltes; und ein drittesmal bedient er sich zu demselben verwerflichen Zwecke der Aufführung eines Lustspieles.

Er hat erfahren, dass Sir Bounteous beabsichtige, in einigen Tagen ein großes Fest zu geben und dazu seine zahlreichen Freunde einzuladen. Rasch ist sein Entschluss gefasst. Er erscheint am festgesetzten Tage mit seinen Gefährten, alle als Schauspieler verkleidet, und bietet dem darüber sehr erfreuten Sir Bounteous seine Dienste an, indem er vorgibt, er bilde mit ihnen die Truppe des schon oben erwähnten Lord Owemuch (Act V, Sc. 1); er sei selbst der erste Antheilhaber *and may live of himself*. Auf das Befragen Sir Bounteous', wo die Knaben der Gesellschaft seien, gibt Follywit ausweichend zur Antwort, sie kämen mit dem Transportwagen nach. Das Stück, welches man heute aufführen wolle, heiße The Slip, „Das Entschlüpfen".

---

[1]) Bd. II.

Aber man brauche dazu eine goldene Kette, einen Ring und eine Uhr, welche Gegenstände ihm der arglose Bounteous sogleich ausfolgt. Damit hat zwar Follywit seinen Zweck erreicht, allein er will noch mit seiner List in Gegenwart aller Gäste prunken und erklärt, nachdem sein Großvater abgetreten:

I'll stay and speak a prologue, yet o'ertake 'em:
I cannot have conscience, i' faith, to go away,
And ne'er a word to 'em. My grandsire has given me
Three shares here; sure I'll do somewhat for them.

Nachdem also der Wirt seine Gäste von dem unerwarteten Erscheinen und dem Antrage der Schauspieler in Kenntnis gesetzt und man sich deshalb in einer Halle versammelt hat, tritt Follywit als Prolog auf (Act V, Sc. 2). Dieser enthält, wie schon die früheren Reden Follywits, versteckte Anspielungen auf den gespielten Betrug, ohne dass der Betrogene auch nur den leisesten Verdacht schöpft. Offenbar hat Follywit an eine Weiterführung des Spieles nicht mehr gedacht, da sein Spiel, d. h. was er darunter versteht, die Überlistung des Großvaters, schon zu Ende gespielt ist. Dies bestätigen nicht nur die oben mitgetheilten Worte

I'll stay and speak a prologue, yet o'ertake 'em,

sondern auch folgende Zeilen des Prologs:

The play which we present no fault shall meet
But one: **you 'll say, 'tis short,** *we'll say 'tis sweet;*
'Tis given much to dumb shows, *which some praise;*
And like the term, delights much in delays.
So to conclude, and give the name her due,
The play being call'd The Slip. **I vanish too.**

Follywit tritt ab, und die anwesenden Gäste würden vergebens auf sein Wiedererscheinen und den Beginn des Spieles gewartet haben, wenn nicht etwas Unerwartetes geschehen wäre. Die Genossen Follywits sind nämlich wegen ihres verdächtigen Benehmens von einem Constabel in dem Augenblicke festgenommen worden, als sie sich auf Pferden davonmachen wollten. Follywit, der wieder auftritt, hat

dies von der Ferne gesehen und hält sich für verloren. Denn schon steht der Constabel mit seinen Gefangenen draußen, um sie dem Friedensrichter Sir Bounteous vorzuführen. Da kommt ihm ein rettender Gedanke: er hängt sich die oben erwähnte goldene Kette, welche sonst sein Großvater als Friedensrichter trägt, um den Hals, erklärt seinen Zuhörern in einem improvisierten Monologe, der die Einleitung zu dem gewagten Spiele bilden soll, er sei ein Friedensrichter, und verwünscht sein Amt um seines losen Neffen willen, den er schon zweimal mit seinen Genossen den Händen der Polizei, die ihn nicht kannte, entrissen habe, und den man eben wieder vor ihn, den Friedensrichter, als Angeklagten führe. Er wolle nun nochmals sein Glück versuchen, um ihn mit seinen Gefährten zu befreien. Follywit versucht also die List, das, was sich nun vor den Gästen abspielen soll, für das versprochene Spiel auszugeben. Die Zuschauer lassen sich thatsächlich täuschen, und Sir Bounteous verweist daher den Constabel, der eben mit Mawworm, Hoboy u. a. auftritt, mit seiner Klage an den neuen Schauspieler, der den Richter spiele. Dem wird es begreiflicherweise nicht schwer, die Angeklagten unschuldig zu finden und den Constabel wegen der Leichtfertigkeit, mit der er gegen die Herren verfahren sei und den Friedensrichter behellige, zu tadeln; er lässt ihn zur Strafe von seinen Gefangenen an einen Stuhl binden und geht dann mit den befreiten Genossen ab, den um Hilfe rufenden Constabel dem Gelächter der Zuschauer überlassend.

Aber bald ändert sich die Situation. Als die Zuschauer, die natürlich noch eine Fortsetzung des Spieles erwarten, ungeduldig werden und der Hausherr sich nach dem Verbleiben der Schauspieler erkundigt, bringt ihm ein Diener die Nachricht, diese wären nirgends zu sehen. Da gehen plötzlich dem Kurzsichtigen die Augen auf, er erinnert sich, dass man das Spiel "The Slip" betitelt hat, und zweifelt nicht mehr daran, dass die Betrüger mit den Wertsachen verschwunden sind und nicht der Constabel, der nun wieder aus seiner unangenehmen Lage befreit wird, sondern er selbst der Betrogene ist.

So verwerflich auch der durch das Spiel beabsichtigte Betrug sein mag, so wird man doch zugeben müssen, dass

jenes vom Dichter mit unvergleichlicher Virtuosität in Scene gesetzt und zu Ende geführt ist. Schon oben (S. 51) ist jedoch vermuthet worden, dass das Motiv von dem in einem Zwischenspiele gespielten Betruge von Middleton, der es hier zum zweitenmale verwendet, nicht selbst erfunden worden, sondern aus dem damaligen Theaterleben aufgegriffen sei. Mag dem wie immer sein, so ist doch die Verwendung dieses Motivs nach meiner Ansicht ebensowohl ein Zeugnis für den gesunkenen Geschmack des Publicums, das an der frechen Gaunerei der Diebe im "Mayor" und an der Überlistung eines zwar eitlen, aber alten und gutherzigen Mannes durch seinen ausschweifenden Enkel Gefallen fand, wie für die gesunkene Achtung, in der die wandernden Schauspieler schon damals standen. Allerdings sind Follywit und seine Freunde ebenso wenig Schauspieler von Beruf wie die Diebe im "Mayor", sondern Dilettanten wie die Handwerker im „Sommernachtstraum" und die Höflinge in der „Spanischen Tragödie", aber man beachte, dass der sittliche Zweck der Aufführung der Zwischenspiele in den beiden letztgenannten Dramen grundverschieden ist von der mit der Aufführung verbundenen verwerflichen Absicht der Spielenden sowohl in "The Cheater and the Clown" als auch in "The Slip".

"A Mad World" erinnert in mancher Beziehung an den Hamlet,[1]) und die Aufnahme der vermeintlichen Schauspieler vonseiten des Squires scheint in dem Empfange der Schauspielertruppe bei Hamlet das Vorbild gefunden zu haben. Der Diener des ersteren meldet nämlich die Schauspieler mit den Worten an: *There are certain players come to town, sir, and desire to interlude before your worship,* und Bounteous erwidert: *Players? by the mass, they are welcome . . . but for certain players, there thou liest, boy; they were never more*

[1]) Man vergleiche auch die Worte, die Penitent Brothel, der reuige Verführer der Frau Harebrain, dem in der Gestalt der letzteren erscheinenden Teufel (Succubus) entgegenruft:

> *Celestial soldiers guard me!*
> *Shield me, you ministers of faith and grace!* (Act IV, Sc. 1.)

mit denen, die Hamlet beim Erscheinen des Geistes ausruft (Act I, Sc. 4, 39). Auf einen ähnlichen Ausruf macht A. Schröer, a. a. O., S. 60, aufmerksam.

uncertain in their lives; now up, and now down; they know not, when to play, where to play, nor what to play: not when to play, for fearful fools; where to play, for puritan fools, nor what to play, for critical fools. Als Ergänzung zu dieser Schilderung der traurigen Lage der Schauspisler mögen die Zeilen dienen, mit denen Follywit den Prolog einleitet, und die hier allerdings eine Anspielung auf seine Gefährten enthalten:

> *We sing of wandering knights, what them betide,*
> *Who nor in one place nor one shape abide;*
> *They 're here now, and anon no scouts can reach 'em,*
> *Being every man well hors'd like a bold Beacham.*

7. The Spanish Gipsy von Thomas Middleton.

Das dritte der oben angeführten middletonschen Dramen, The Spanish Gipsy,[1]) gehört ohne Zweifel zu den besten Erzeugnissen aus der Feder dieses Dichters. Gleichwohl lässt es sich in Bezug auf dramatische Technik und künstlerische Vollendung mit den Dramen Shaksperes oder selbst Kyds nicht vergleichen: die Schöpfungen unseres Dichters bezeichnen eben bereits den Niedergang der altenglischen Bühne. In unserer Komödie mag auch der Umstand von besonders nachtheiligem Einflusse gewesen sein, dass Middleton die Arbeit mit einem zweiten Dichter getheilt hat, der auch sonst als Mitarbeiter an Theaterstücken vielfach genannt wird, mit William Rowley. Robert Boyle glaubt gefunden zu haben,[2]) dass die pathetischen, erhebenden Partien Middleton, die Zigeunerscenen dagegen „hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich“ Rowley zuzuschreiben seien. Demnach gehörte der ganze IV. Act, also auch das Schauspiel im Schauspiel (Sc. 3) Rowley an. Anderer, und wie ich glaube, richtigerer Ansicht ist Ward, a. a. O., Bd. II, S. 78, der sich versucht fühlt, gerade die pathetischen Elemente Rowley zuzuschreiben, da der

[1]) Bd. IV.

[2]) In seiner Einleitung zur Übersetzung dieses Dramas bei Gelbcke, Bd. I, S. 335.

Charakter der Dramen, von denen Middleton allein der Verfasser ist, ein wesentlich anderes Gepräge trägt.

Nach Ward haben die Dichter den Stoff zu ihrem Drama zwei Novellen des Cervantes entnommen: „La Gitanella“ und „La Fuerza de la Sangre“. Der ersteren entstammen die Zigeunerscenen, die zweite ist die Quelle zu der Geschichte von Rodrigo und Clara.

Alvarez, der Schwager Fernandos, des Stadtrichters von Madrid, hat in einem Zweikampfe seinen Gegner de Castro erschlagen und ist deshalb aus Spanien verbannt worden. Er hält sich jedoch mit seiner Frau und Constanza, der Tochter Fernandos, die sie mitgenommen und zur blühenden Jungfrau herangezogen haben, sowie mit mehreren Edelleuten Madrids, die um Constanza werben, in der Nähe der Hauptstadt auf, um sich, als Zigeuner verkleidet, durch Künste, Gesang, Tanz und Wahrsagerei den Lebensunterhalt zu erwerben. Der Gesellschaft schließt sich auch Rodrigo, der Bruder Constanzens, an. Er hat in einer Nacht Clara, die Tochter eines Edelmannes und Geliebte seines Freundes Luis, unerkannt und ohne sie zu kennen, entführt und entehrt, ist aber von Reue ergriffen worden und hat sich, während er seinem Vater und dem Freunde gegenüber vorgibt, nach Salamanca auf die Universität zu gehen, als Italiener verkleidet und den Zigeunern als Theaterdichter angeschlossen, um in der Nähe Claras, die er nun selbst liebt, bleiben zu können. Eines Tages wartet nun die ganze Bande einem Vornehmen auf und unterhält die Gäste desselben, unter denen sich auch der Stadtrichter befindet, mit ihren Künsten. Dieser, der seinen Sohn trotz der Verkleidung bald erkannt hat, wünscht in seinem Hause durch die Aufführung eines Theaterstückes unterhalten zu werden. Da fügt es der Zufall, dass Clara erfahren hat, wer ihr Verführer gewesen. Sie beschwört den Stadtrichter, ihre Ehre wieder herzustellen und die hässliche That seines Sohnes strenge zu bestrafen, was der redliche Alte verspricht.

Um sein Versprechen einzulösen, ersucht er Alvarez, der am bestimmten Tage mit seinen Leuten gekommen ist, nach Art der Italiener und Franzosen ein Spiel zu improvisieren, zu dem er selbst den Plan geben will. Es soll von einem ungerathenen Sohne handeln: der Theater-

dichter (Rodrigo) soll den Sohn, Alvarez den erzürnten Vater spielen. Nach einigem Weigern und nach der Betheuerung Fernandos, er habe in seiner Jugend selbst gespielt, lässt sich Rodrigo, der nun seinerseits überzeugt ist, dass der Vater ihn erkannt hat, dazu überreden.

In der nächsten Scene (Act IV, Sc. 3) kommt es demnach zur Aufführung. Vor einem Kreis von vornehmen Zuschauern, unter denen sich auch Clara befindet, tritt mit einem Tusch hinter der Scene einer der Zigeuner als Prolog auf, in neun vierhebigen Zeilen um Nachsicht für das Spiel bittend. Hierauf erscheint Alvarez als Avero mit seinem Diener Lollio, welchen er beauftragt hat, seinen Sohn Lorenzo zu suchen, den Lollio aber nirgends gefunden. Dazu kommt Lorenzos Diener Hialdo, um im Auftrage seines Herrn vom Vater Geld zu holen, und endlich Lorenzo selbst. Dieser benimmt sich höchst anmaßend, so dass der Vater ihn in seinem Zorne niederschießen will, sodann aber seinen Entschluss ändert und seinem Sohne den Vorschlag zu einer Heirat macht, die dem Vater, der in seinen Vermögensverhältnissen ganz herabgekommen ist, wieder auf die Beine helfen soll. Lorenzo ist geneigt, darauf einzugehen, kann aber an seiner Braut, deren Bildnis ihm der Vater überreicht, keinen Gefallen finden und will lieber gar nicht als ein Scheusal heiraten, trotzdem ihm seine Verwandten, die auf das Ersuchen Averos dessen Wunsch unterstützen, zu der vortheilhaften Verbindung zureden.

Da wird die Aufführung durch einen Zwischenfall unterbrochen. Einer der Zigeuner, Don Juan, der Verlobte Constanzens, hat sich hinter der Scene für eine ihm zugefügte Beleidigung gerächt und seinen Beleidiger, einen Edelmann, mit dem Dolche verwundet. Fernando will sie darum alle ins Gefängnis stecken lassen, begnügt sich aber, da Avero für die übrigen Bürgschaft leistet, damit, Juan allein in Verwahrung zu nehmen, und lässt alle mit Ausnahme Rodrigos abtreten. Diesem hält er nun in scharfen Worten seinen liederlichen Lebenswandel vor und theilt ihm mit, dass die im Spiele für ihn bestimmte Braut wirklich für ihn ausgesucht sei und Avero ihm ganz nach dem Herzen gesprochen habe; denn auch er wolle durch die Heirat seines Sohnes seinen zerrütteten Vermögens-

umständen wieder aufhelfen. Rodrigo aber beschwört seinen Vater, die Freuden seiner Jugend nicht durch die Verbindung mit einem Scheusal zu zerstören, wenn er aber heiraten solle, ihm jenen Engel zur Frau zu geben, der heute beim Spiele zugesehen habe. Das scheint Fernando gerade beabsichtigt zu haben und willigt — scheinbar widerwillig — ein. Damit hat er seinen Zweck erreicht. Der Zwischenfall mit Don Juan aber führt die Aufklärung über die wahre Herkunft der Zigeuner herbei.

Dass unser Stück eine Fortsetzung der Tradition „More“ — „Spanische Tragödie“ — „Hamlet“ ist, ist nicht schwer zu erkennen. Vor allem erinnert es an die „Spanische Tragödie“ und den „Hamlet“ durch den Umstand, dass auch hier der Inhalt des Zwischenspieles sich deckt mit dem Inhalte des Hauptteiles. Wie nämlich in dem ersten Stücke Hieronymo, in dem zweiten Hamlet das Zwischenspiel zu dem Ende in Scene setzen, damit die Zuschauer Beziehungen zwischen den Personen des Spieles und sich selbst herausfinden und sich wie in einem Spiegel sehen, so will auch in den „Spanischen Zigeunern“ Fernando durch die Aufführung des Spieles von einem ungerathenen Sohne Gelegenheit haben, seinem Sohne Rodrigo seinen liederlichen Lebenswandel vor Augen zu halten. Avero thut dies in seinem Namen. Es kann ferner kein Zufall sein, dass, ähnlich wie Hieronymo in dem Drama Kyds und Polonius im „Hamlet“, hier Fernando während seiner Universitätsjahre Dramen geschrieben und sich an der Aufführung solcher betheiligt haben will. Mit der „Spanischen Tragödie“ haben die „Spanischen Zigeuner“ ferner gemein, dass beide Zwischenspiele ganz aus dem Stegreife gespielt werden; dem „More“ und „Hamlet“ (wie auch dem „Mayor“ und „A Mad World“), hinwiederum gleichen sie dadurch, dass „Der ungerathene Sohn“ nicht zu Ende gespielt, sondern durch eine äußere Veranlassung unterbrochen wird.

Während der Dichter mit Ausnahme einiger unbedeutender Veränderungen in den Zigeunerscenen ziemlich getreu seiner Quelle, Cervantes' „Zigeunermädchen“,[1]) gefolgt ist, hat er die Aufführung des Stegreifspieles durch

[1]) Übersetzt von A. v. Keller und Fr. Notter in Collection Speman, Bd. III, „Moralische Novellen“.

die Zigeunerbande aus eigener Erfindung hinzugethan; offenbar fand sein Publicum Gefallen an derlei Scenen. „Hamlet" war ja noch auf der Bühne lebendig, und die „Spanische Tragödie" hat bekanntlich ihre Zugkraft noch lange nach der Erweiterung durch Ben Jonson behauptet.

8. The Roman Actor von Philipp Massinger.

Philipp Massingers Trauerspiel The Roman Actor[1]) wurde am 11. October 1626 von Sir H. Herbert, der seit 1623 Sir John Ashley in seinem Amte als Master of the Revels vertrat, zur Aufführung zugelassen und gieng 1629 in den Druck. Massinger nennt es selbst *the most perfect birth of my Minerva,*[2]) und in der That nimmt es unter den Werken des Dichters einen hohen, wenn auch nicht den ersten Rang ein.[3]) Es hat für uns ein besonders erhöhtes Interesse durch den Umstand, dass es — ganz im Gegensatze zu Massingers sonstiger Gepflogenheit — drei Zwischenspiele enthält, die die Bekanntschaft des Dichters mit den oben betrachteten Dramen verrathen.

Der Inhalt, soweit er uns hier angeht, ist kurz folgender. Kaiser Domitian ist von seinem unrühmlichen Feldzuge gegen die Dacier zurückgekehrt und zieht triumphierend in Rom ein. Nach den Stürmen des Krieges will er sich an den sanfteren Vergnügungen des Friedens erheitern und befiehlt dem Schauspieler Paris, der bei ihm in hoher Gunst steht:[4])

> . . . *Command the poets*
> *To use their choicest and most rare invention,*
> *To entertain the time; nor be you careful*
> *To give it action.*

---

[1]) The Plays of Philipp Massinger. From the text of W. Gifford. Edited by Fr. Cunningham. Übersetzt ist das Stück bei F. A. Gelbcke, a. a. O. Bd. III.

[2]) In der Widmung des Stückes an Sir Ph. Knyvet, Sir Th. Jeay und Th. Bellingham.

[3]) Bekannter ist das Lustspiel "A New Way to Pay Old Debts", das einige Jahre später verfasst wurde und als Massingers bestes Werk gilt.

[4]) Der unter Domitian lebende Pantomime dieses Namens war in Rom sehr gefeiert und wird von vielen zeitgenössischen römischen Dichtern und Geschichtsschreibern gepriesen (vgl. Pauly, Realencyklopädie des classischen Alterthums).

Inzwischen hat er sein Auge auf die Gemahlin des Römers Lamia geworfen, sie diesem mit Gewalt weggenommen und als Kaiserin begrüßen lassen (Act I).

Paris findet bald Gelegenheit, dem Wunsche des Kaisers zu entsprechen. Der Höfling Parthenius will seinen dem Geize fröhnenden Vater Philargus von seinem hässlichen Laster heilen, und Paris gibt ihm den Rath, vom Kaiser die Aufführung einer in seinem Repertoire vorräthigen Komödie Die Heilung des Geizes zu erwirken und seinen Vater zu bewegen, dem Spiele zuzuschauen. Denn

. . . I once observed,
In a tragedy of ours, in which a murder
Was acted to the life, a guilty hearer,
Forced by the terror of a wounded conscience,
To make discovery of that which torture
Could not wring from him.[1]) *Nor can it appear*
Like an impossibility, but that
Your father, looking on a covetous man
Presented on the stage, as in a mirror,
May see his own deformity, and loath it.

Parthenius stimmt dem Vorschlage bei und erhält die Zusage des Kaisers, der Aufführung beizuwohnen und Philargus gleichfalls dazu zu vermögen. Doch lässt der Kaiser vor der Aufführung den Schauspielern melden:

. . .Let them spare the prologue,
And all the ceremonies proper to ourself,
And come to the last act — there, where the cure
By the doctor is made perfect.

Der Hof ist versammelt. Die Schauspieler Latinus und Aesopus geben den Geizhals und dessen Sohn, Paris den Doctor. Doctor und Sohn berathschlagen sich über die Heilung des in einem Sessel wie leblos daliegenden alten Geizhalses. Die ängstliche Sorge um seinen Schatz, zu dem er den Schlüssel mit den Zähnen festhält, hat diesen aller Empfindung beraubt und gegen jeden körperlichen Schmerz stumpf gemacht. Der Schall einer Trompete, in sein Ohr geblasen, kann ihn nicht erwecken. Da lässt der kluge

[1]) Vgl. oben S. 41, Anm.

Doctor die Geldkiste bringen und mit Gewalt aufbrechen. Von dem Geräusche erwacht der Geizhals und ruft, da er seinen Sohn sieht und im Bunde mit den Dieben glaubt, um Hilfe. Der Doctor macht ihm jedoch die Situation klar, hält ihm die Hässlichkeit des Geizes vor und zeigt ihm die Unvernunft seiner übertriebenen Sparsamkeit, indem er auf den Sohn verweist, der den Tod des Vaters herbeisehne, um in den Besitz von dessen Schätzen zu gelangen, und die mühsam erworbene Frucht langer Jahre in kurzer Zeit wieder verprassen werde. Der Geizhals ist bekehrt und verspricht, fortan ein anderes Leben zu führen (Act II).

Das, wie die Kaiserin Domitia tadelnd bemerkt, aus Horaz gestohlene Zwischenspiel hat seltsamerweise nicht die gehoffte Wirkung auf Philargus, was um so auffallender ist, als sein Schicksal — er wird wegen seiner Verstocktheit auf Befehl Domitians gehängt — auf den Verlauf der Haupthandlung von geringem Einflusse ist. Dagegen erweckt das schöne Spiel des Paris in der leidenschaftlichen Domitia den ersten Funken der Liebe, und sie spricht ihrem Gemahl gegenüber den Wunsch aus, jenen in der Rolle eines Liebhabers sehen zu können. Sie will deshalb am nächsten Tage Iphis und Anaxarete aufführen lassen. Der Kaiser verspricht, dem Spiele zuzusehen, das auch wirklich zur festgesetzten Zeit zur Aufführung gebracht wird. Domitia hat sich bei der Inscenierung desselben besondere Mühe gegeben, wie wir aus ihren Worten erfahren:

. . . I have been instructing
The players how to act; and to cut off
All tedious impertinence, have contracted
The tragedy into one continued scene.

In dieser „gekürzten“ Bearbeitung spielt Paris, die Wangen von gemalten Thränen benetzt, den unglücklichen Iphis, wie er vor dem Thore, das ihm den Zugang zu der stolzen Anaxarete versperrt, seinem Liebesgrame in lauten Klagen Luft macht, die durch ihren Fuß geheiligte Schwelle, welche er so oft mit Thränen gewaschen, küsst und endlich „in zitternder Ehrfurcht“ zu klopfen wagt. Der Pförtner will ihn mit der Hundspeitsche davonjagen, lässt sich aber durch die flehentlichen Bitten des Iphis erweichen, die

Herrin zu rufen. Anaxarete, zu deren Rolle Domitia eine kaiserliche Prinzessin gezwungen, erscheint unter der Thüre, zeigt aber für Iphis' hingebende Liebe und seine Bitten und Vorstellungen so wenig Verständnis und offenbart ein so kaltes Herz, dass dieser seinem elenden Dasein ein Ende machen will und, seine Liebe verfluchend, Anstalten trifft, sich auf der Stelle an dem Thürpfosten aufzuhängen. Es kommt aber nicht dazu, da Domitia, die das Spiel mit wachsender Theilnahme verfolgt und häufig durch Zwischenrufe unterbrochen hat, bei diesen Worten des Paris in leidenschaftlicher Erregung auffährt und die Fortsetzung nicht mehr sehen will (Act III).

Die Liebe der Kaiserin zu dem schönen Schauspieler, die während des Spieles so offenkundig zutage getreten ist, lässt sie die Gefahr nicht erkennen, in welche sie sich und ihren Geliebten stürzt. Um endlich zu dem erwünschten Ziele zu kommen, bestellt sie ihn zu einem Rendez-vous im Garten des kaiserlichen Palastes und wendet, als sie Paris ihren Reizen gegenüber kalt sieht, alle ihre verführerischen Künste an, die denn auch schließlich, nachdem Drohungen und Bitten erfolglos gewesen, ihre Wirkung nicht versagen und den Unglücklichen in das Verderben mit hinabziehen, das plötzlich über die Liebenden hereinbricht. Denn Domitian hat von dem Stelldichein Wind bekommen und kommt noch gerade zurecht, um Augen- und Ohrenzeuge der Untreue seiner Gattin und seines Lieblings zu sein. Die Scene, welche nun folgt, gehört zu den schönsten und ergreifendsten Partien des ganzen Stückes und des elisabethanischen Dramas überhaupt. Der Streit zwischen Rache und Liebe lässt den beleidigten Kaiser lange zu keinem Entschlusse kommen. Nachdem er endlich Domitia zur Bewachung auf ihr Zimmer geschickt, um über ihr Schicksal, wie er sagt, mit kühlerem Blute zu entscheiden, schwankt er abermals hin und her, als er darangehen will, auch Paris der Bestrafung zuzuführen, obwohl der Mime selbst um den Tod bittet, ja dem Kaiser seinen Undank vor Augen hält. Endlich scheint dieser entschlossen zu sein. Er verlangt nach einem Stücke The False Servant, das er oft mit Vergnügen gesehen habe. Wenn die Schauspieler da wären, könnte man es spielen. „Sie sind hinter der Scene", ent-

gegnet Paris und ruft sie herein. Domitian übernimmt selbst die Rolle des beleidigten Herrn, Latinus spielt dessen Frau, Paris aber den ungetreuen Knecht. Als der Kaiser auf die Bitte des Aesopus, sich in der Scene, wo er den Knecht ersticht, statt seines Schwertes eines solchen mit stumpfer Spitze zu bedienen, entgegnet:

. . . By no means.
In jest nor earnest this parts never from me,
We'll have but one short scene — That, where the lady
In an imperious way commands the servant
To be unthankful to his patron: when
My cue's to enter, prompt me,

da ahnt Paris, welchen Ausgang das Spiel für ihn nehmen wird. Das Spiel beginnt. Die Frau bestürmt in der Abwesenheit ihres Gatten dessen Diener, ihr zu Willen zu sein. Als dieser sich weigert, sich gegen seinen gütigen Herrn so undankbar zu bezeigen, droht sie ihm, bei der Rückkehr ihres Gemahls zu erzählen, dass sie sein Knecht mit unehrerbietigen Anträgen verfolge. Von zwei Übeln wählt dieser das scheinbar kleinere und überlässt sich ihren Liebkosungen, wird aber von dem dazwischentretenden Herrn erstochen. So fällt Paris von der Hand Domitians, der ihm hierauf eine für beide Theile gleich ehrenvolle Grabrede hält.

Die Quellen zu den beiden ersten Zwischenspielen sind bekannt. „Die Heilung des Geizes" ist aus Horaz, Sat. II, 3, 141 ff., „Iphis und Anaxarete" dagegen findet sich in Ovids Metamorphosen XIV, 698 f. „Der ungetreue Knecht" ist vielleicht Erfindung des Dichters, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, dass ein dramatisches Erzeugnis dieser Art existiert hat. Zur Bekräftigung der ersteren Ansicht mag dienen, dass sich die Eigenthümlichkeit früherer Dichter, den Grundgedanken der Haupthandlung in der Einlage wie in einem Hohlspiegel zu zeigen, auch hier wiederfindet. Denn auch die Personen in dem „Ungetreuen Knecht" finden ihre Parallelen in den Hauptpersonen des Dramas: dem Kaiser, seiner Gemahlin und Paris. Lässt schon diese Eigenthümlichkeit einen bestimmten Schluss ziehen auf die Bekanntschaft des Dichters mit der „Spanischen Tragödie", dem „Hamlet" und den „Spanischen Zigeunern", insbesondere

aber mit dem ersten Stücke, so erscheint die Gewissheit noch erhöht durch den Umstand, dass hier wie in der „Spanischen Tragödie" der das Schauspiel im Schauspiele inscenierende Rächer seine Rolle dazu benützt, den im Spiele vorgezeichneten fingierten Mord wirklich auszuführen. Auch in einer Äußerlichkeit erinnert „Der römische Mime" (wie Gelbcke den Titel übersetzt hat) an das Drama Kyds: die Worte Hieronymos

And all shall be ***concluded in one scene***

finden sich nämlich in veränderter Gestalt vor jeder der drei Einlagen, ja einmal, in den oben citierten Worten der Kaiserin

. . . To cut off
All tedious impertinence, ***have contracted***
The tragedy into one continued scene,

mit wörtlichem Anklange. Auch ohne die Kenntnis der Quellen, die Massinger zu den beiden ersten Zwischenspielen benützt hat, würde es schwerlich jemandem einfallen, an die Wahrheit dieser Worte zu glauben und ein wirklich vorhandenes Drama als Quelle anzunehmen. Hat doch auch Shakspere seine Einlage im „Hamlet" für ein wirkliches Schauspiel ausgegeben, obgleich es eine müßige Arbeit wäre, in der englischen Literatur nach dem „Mord des Gonzago" zu suchen. Offenbar haben Shakspere und Massinger die Absicht gehabt, durch diese Täuschung ihres Publicums ihre Einlage selbständiger, lebensfähiger zu machen und die etwa darin vorkommenden Unvollkommenheiten mit der ihnen durch die Umstände vorgeschriebenen Kürze zu entschuldigen.

Dio Cassius und Sueton, deren Geschichtswerke Massinger als Quellen zur Geschichte des Paris benutzt hat, erwähnen nichts von der Aufführung von Schauspielen. Massingers Erfindung ist es also, dass ein Schauspiel es war, in dem Paris durch sein ausgezeichnetes Spiel die Augen der Kaiserin auf sich lenkte und in ihr den ersten Funken der Liebe erweckte, der durch ein zweites Spiel zur Flamme entfacht wird. Und ein glücklicher Gedanke

des Dichters ist es, wenn er den schönen Schauspieler durch sein Spiel, das ihm die feurige Liebe einer Kaiserin verschafft und ihn auf den Gipfel des Glückes gebracht hat, auch den Tod finden lässt.

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen. Überblicken wir noch einmal das, was bei den einzelnen Stücken zerstreut bemerkt wurde, so lässt sich die Abhängigkeit der späteren Dichter von ihren Vorgängern nicht leugnen. Dies beweisen, abgesehen von einigen kleineren, aber darum nicht minder wichtigen Übereinstimmungen, folgende gemeinsame Züge:

1. Das eingelegte Zwischenspiel dient in einigen Fällen zur Lösung des Knotens: in Spanish Tragedy, Hamlet, Spanish Gipsy, Roman Actor (The False Servant).

2. Es ist ein Miniaturbild der Haupthandlung, deren wichtigste Personen hier wiederkehren: in Spanish Tragedy, Hamlet, Spanish Gipsy, Roman Actor (The False Servant).

3. Die meisten der Zwischenspiele werden entweder ganz oder theilweise aus dem Stegreife gespielt: in Th. More, Spanish Tragedy, Mayor of Queenborough, A Mad World, Spanish Gipsy.

4. Die Aufführung des Schauspieles im Schauspiel wird unterbrochen: in More, Hamlet, Mayor, A Mad World, Spanish Gipsy, Roman Actor (Iphis and Anaxarete).

5. Das Zwischenspiel ist entweder die gekürzte Bearbeitung eines größeren Dramas: in More (von Lusty Inventus), Spanish Tragedy (von Solyman and Perseda), oder es wird für ein vorhandenes Stück oder einen Theil eines solchen ausgegeben: in Hamlet, Mayor, A Mad World, Roman Actor (alle drei Einlagen).

Der „Sommernachtstraum“ ist das einzige Stück, das keines der bezeichneten Merkmale aufweist, wie denn Shakspere überhaupt die erwähnten Motive auch im „Hamlet“ selbständiger verwertet als einer der anderen Dichter.

Der „More“ und die „Spanische Tragödie“ sind wahrscheinlich die ersten Beispiele für die Verwendung eines Schauspieles im Schauspiel. Woher dieses Motiv stammt, ist

unbekannt. Möglich, dass es nach Analogie der älteren Maskenspiele oder Pantomimen in das Drama eingeführt wurde, wie ja mehrere Maskenspiele dem Charakter des Schauspieles nahe stehen (vgl. oben, S. 3—5); möglich aber auch, dass die Quelle, welche der Dichter seinem Drama zugrunde legte, die Aufführung eines solchen Spieles erwähnte (vgl. den „More"), oder dass das Schauspielmotiv, wie Sarrazin (Entstehung der Hamlet-Tragödie, Anglia XIII, S. 138) vermuthet, nach einer Theateranekdote ersonnen ist.

Bei Beantwortung der Frage, welche Stelle der altenglischen Bühne dem Schauspiele im kleinen wieder als Bühne gedient hat, gehen die Ansichten weit auseinander. Malone nimmt an, die Zuschauer im Schauspiele seien in dem Raume unter dem Balkon gesessen, und die Schauspieler hätten bei der Aufführung des Zwischenspieles den Zuschauern im Parterre, in den Logen und Gallerien den Rücken gekehrt. Elze sagt, die „Ermordung Gonzagos" wurde auf dem Balkon gespielt, während er sich ein anderesmal dasselbe Spiel „auf der kleinen Bühne unter dem Balkon" aufgeführt denkt, also sich widerspricht. Collier und Klein lassen die Frage offen. Ich behalte mir vor, darüber Ausführlicheres in einer späteren Untersuchung zu veröffentlichen.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VI. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1897.

WILLIAM CONGREVE,

SEIN LEBEN UND SEINE LUSTSPIELE

VON

D. SCHMID

Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1897.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Der Dichter, mit dem wir uns im folgenden beschäftigen wollen, ist von den Literarhistorikern bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden. Das muss umso auffallender erscheinen, wenn man sich vor Augen hält, dass Congreve keineswegs ein Dichter dritten oder vierten Ranges war, der aus Liebhaberei nicht ganz ohne Geschick ein paar leichte Verschen geschmiedet, wie die Adeligen und Vornehmen der damaligen Zeit so ziemlich alle, sondern dass auch ernste Literarhistoriker unserer Tage ihn „unbedingt für die größte dichterische Kraft seines Zeitalters“[1]) erklären.

Die Gründe für diese Vernachlässigung sind mannigfacher Art. Vor allem tritt Congreve mit der bescheidenen Zahl von vier Lustspielen (auf diesen allein beruht fast ausschließlich sein Recht auf Unsterblichkeit, seine sonstigen Dichtungen — dramatische und lyrische Producte — sind wenig bedeutend) gegen den auf allen Gebieten dichterischen und kritischen Schaffens ungemein fruchtbaren Dryden, den Imperator des Geschmackes, bedeutend in den Hintergrund. Wenn man auch unbedingt zugeben muss, dass in Bezug auf poetisches Vermögen und dichterische Schöpfer- und Gestaltungskraft unser Dichter dem gefeierten Dryden weit überlegen ist, so ist letzterer für den Literarhistoriker doch interessanter, weil sich in ihm ein ganzes Zeitalter mit seinen Vorzügen und Mängeln verkörpert, während William Congreve nur eine Seite desselben darstellt.

Gosse, der neueste Biograph Congreves,[2]) sagt darüber: „C. was no very fascinating or absorbing human

[1]) Hettner, Gesch. d. engl. Lit. etc., S. 117.

[2]) Edmund Gosse, Life of William Congreve, London 1888, Prefatory Note.

being, ... they (Pope and Swift) possessed an interesting personal quality, of which the author of ‚The Way of the World' seems to have been devoid." Das heißt, für den Biographen war Congreve eine zu wenig interessante Persönlichkeit (was übrigens nicht ganz zutrifft); also weder biographisch interessant, noch, wie wir im Früheren hervorgehoben haben, literarhistorisch brauchbar als Repräsentant einer Periode des Geisteslebens der Nation, musste er der Vergessenheit anheimfallen, umsomehr, wenn man drittens berücksichtigt, wie gerade der Umstand seinen Lustspielen in dem heute so prüden, zimperlichen, nahezu puritanischen England schaden musste, dass sie ein getreues Spiegelbild des unsittlichen, oft thierisch gemeinen Treibens in den höheren Schichten der Gesellschaft während der Restaurations- und Orangeperiode darstellen. Im Jahre 1888 erschien die erste auf wissenschaftlicher Grundlage und auf eingehender Quellenforschung aufgebaute Biographie unseres Dichters von Edmund Gosse. Zwar wurde schon im Jahre 1730, ein Jahr nach Congreves Tode, ein Buch veröffentlicht, das den Titel trug „Memoirs of The Life, Writing, and Amours of William Congreve, Esqu." Angeblich stammte das Werk von einem gewissen Charles Wilson. Nun ist es aber zweifellos, dass „solch eine Person nie existiert hat",[1]) und man nimmt an, dass John Oldmixon, „that virulent party writer for hire", der Verfasser sei. Jedenfalls ist das nichts als eine tendenziöse, auf Sensationsmacherei speculierende Compilation, „an absolutely worthless construction of scissors and paste, containing nothing previously unprinted, excepted one or two lies".[2]) Biographisches Material lieferten in der Folgezeit zunächst Giles Jacob in seinen „Poetical Registers" nach eigenen Angaben des Dichters vom Jahre 1717, dann die „Biographia britannica". Der Artikel über Congreve in letzterer floss aus der Feder von Dr. Campbell. Die Angaben Campbells gehen wieder auf die Mittheilungen zurück, welche der Dichter Southerne, ein

[1]) Gosse, Prefatory Not., S. 10.

[2]) Gosse, ibid.

persönlicher Freund unseres Dichters, dem Artikelschreiber machte. Auf Grund dieser Angaben hat Dr. Samuel Johnson in „The Lives of the English Poets“ (Tauchnitz Edit., vol. 419, pag. 20 uff.) eine sich nur über zehn Druckseiten erstreckende Biographie geschrieben. Diese erschien 1781. Zu erwähnen sind überdies Leigh Hunt: Biographical and Critical Notices, London, 1840, seiner Ausgabe der Werke von Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar vorgedruckt (In denselben finden wir auch Lambs und Hazlitts Essays über diese Dichter abgedruckt), ferner Macaulay: Comic Dramatists of the Restoration, im vierten Bande seiner Essays (Tauchnitz Edit., vol. 188) und Thackeray: The English Humourists, Lecture the Second (Tauchnitz Edit., vol. 277). Die zuletzt genannten Werke schließen sich meist an Dr. Johnson an; früher als dieses Werk erschien Cibber: The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, London, 1753 (vol. 4). Daneben kommen für die Biographie noch in Betracht: Jacob Giles: The Lives and Characters of the English Dramatic Poets etc., London, 1719 u. 1720 (vol. 1 u. 2); Genest, J.: Some Account of the English Stage etc., Bath, 1832 (vol. 2); Grisy, A. de: Histoire de la Comédie Anglaise, Paris, 1878; Ward, A.: History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne, London, 1875 (vol. 2); Taine, H.: Histoire de la Litérature Anglaise etc., Paris, achte Auflage, 1892. Natürlich bringen die genannten Bücher auch manches über die Werke Congreves; speciell mit diesen beschäftigen sich außerdem Bennewitz: Congreve und Molière, Leipzig, 1892, und Rapp, M.: Studien über das englische Theater, Tübingen, 1862.

Inhalt.

I. Theil.

Congreves Leben.

Das Leben Congreves ist bereits eingehend genug von Gosse beschrieben worden. Wir wollen daher im folgenden nur, ehe wir an unsere eigentliche Aufgabe gehen, das Wichtigste aus der Biographie unseres Dichters möglichst kurz zusammenstellen, was als Einleitung zu seiner Würdigung als Lustspieldichter umso nothwendiger erscheint, als Gosses Buch nur wenigen zur Hand ist.

William Congreve wurde zu Bardsey in der Nähe von Leeds in Yorkshire im Februar 1670 geboren. Getauft wurde er am 10. Februar 1670. Geburtsort und Datum (der Taufe wenigstens) sind nun endgiltig festgestellt, seitdem Malone in das Taufregister Einsicht genommen hat. Wenn Congreve selber das Jahr 1672 als sein Geburtsjahr angibt, so erklärt sich das am einfachsten daraus, dass man mit Gosse annimmt: „He lost count of his years," und man braucht nicht mit Johnson den Dichter der Eitelkeit und Lüge zu zeihen. Manche seiner Zeitgenossen hielten ihn überdies für einen Iren und beriefen sich in dieser Hinsicht auf das Zeugnis Southernes. Er selbst stellte dies immer entschieden in Abrede, was ihm einen scharfen Tadel von Southerne eintrug, der von ihm sagte: „He meanly disowned his native country." [1]) Nun hat es sich herausgestellt, dass Congreve im Rechte war, und Johnsons Behauptung: „Neither the time nor place of his birth is certainly known," entbehrt der Begründung. Er entstammte einer alten und hochangesehenen Familie, die im Westen von Staffordshire ansässig war. Ihre Besitzung hieß Stretton Hall und lag in der Nähe des Weilers Congreve. Der Großvater des Dichters, namens Richard [2]) Congreve,

---

[1]) Johnson, S. 20.

[2]) Macaulay a. a. O., S. 178, bezeichnet irrthümlicherweise des Dichters Vater William als denjenigen, welcher „was set down after

war einer von den 13 Rittern, welchen König Karl II. den neuzugründenden „order of the royal oak" zugedacht hatte. (Übrigens kam die Gründung dieses Ordens niemals zustande.) Der Vater unseres Dichters William war der jüngere Sohn des erwähnten Sir Richard. Er heiratete ein Mädchen (Anne) aus dem altberühmten Hause der Fitzherberts in Staffordshire. Im Hause seines mütterlichen Großonkels Sir John Lewis erblickte William Congreve das Licht der Welt.

Wenn der Dichter auch nicht in Irland geboren war, so steht es doch fest, dass er seine Kindheit und Jugend dort verlebte. Sein Vater wurde nämlich nicht lange nach der Geburt des Knaben — wann, ist ungewiss — zum Commandanten der Garnison von Youghal in Irland ernannt, verzichtete aber, wie Southerne berichtet, schon drei Jahre nach seiner Beförderung nicht nur auf die Commandantenstelle, sondern gab überhaupt die militärische Laufbahn auf, um Güterverwalter bei adeligen Herren zu werden: „to become agent for the estates of the Earl of Cork, and thenceforward resided at Lismore, as the centre of the Burlington interests." [1]) Der junge William kam wahrscheinlich im Jahre 1681 in die Schule zu Kilkenny, „the Eton of Ireland",[2]) wo er als begabter und eifriger Schüler unter Leitung eines Dr. Hinton sich einen bedeutenden Schatz von Kenntnissen erwarb. Schon in Kilkenny regte sich sein poetisches Talent: in einem verlorengegangenen Gedicht soll er den Tod der Elster seines Lehrers besungen haben. Wenn es richtig ist, dass Congreve bereits im Jahre 1681 diese Schule bezog, so lernte er dort jedenfalls Jonathan Swift kennen, der bis zum 24. April 1682 an derselben Anstalt studierte. Ob schon damals der Grund zu jener innigen Freundschaft gelegt wurde, welche die beiden Männer später verband, muss dahingestellt bleiben. Am 5. April 1685 trat der Dichter in das „Trinity College" zu Dublin ein, wo er nach den übereinstimmenden Berichten

---

the Restoration for the Order of the Royal Oak", Leigh Hunt a. a. O., S. XXII, gibt eine andere Genealogie nach Burkes „Genealogical and Historical Account of the Landed Gentry of England", wonach Richard des Dichters Vater gewesen sein soll.

[1]) und [2]) Gosse, S. 15.

aller „a fine scholar“ war. Jedenfalls erwarb er sich zu Kilkenny und Dublin eine tüchtige und gediegene Vorbildung. „Sein Wissen,“ sagt Macaulay, „gereicht seinen Lehrern (in Dublin war es Dr. Ashe) zur Ehre; er war nicht nur in der lateinischen Literatur wohl bewandert, sondern seine Kenntnis der griechischen Dichter war zu seiner Zeit nicht einmal in einem ‚College‘ etwas Gewöhnliches.“ Dass er sich der Disciplin nicht gefügt und tolle Streiche verübt habe, liest man wohl hie und da, jedoch bei dem gänzlichen Mangel sicherer Thatsachen ist dies nur eine Vermuthung, die allerdings nicht gerade unwahrscheinlich ist. Hier traf Congreve ganz gewiss mit Swift zusammen, und beide genossen denselben Unterricht bei Dr. Ashe. Leigh Hunt wendet zwar ein: „Somebody has told us that they were not together under Dr. Ashe,“ doch gegenüber dem zuverlässigen Zeugnisse der Register des „College“ sinkt die Glaubwürdigkeit seines geheimnisvollen „Somebody“ auf Null herab. Gegen Ende des Jahres 1688 folgte der junge Congreve dem Wunsche seines Vaters und übersiedelte nach London,[1]) um daselbst im „Middle Temple“ Jus zu studieren. Gedrängt wurde der Vater zu diesem Verlangen einerseits durch „die glorreiche Revolution“, deren Ergebnis es für ein Mitglied einer stuartfreundlichen Familie nicht rathsam erscheinen ließ, in Irland zu bleiben, anderseits wohl auch, weil der Vater darauf bedacht war, den Sohn etwas lernen zu lassen, was diesem etwas eintragen könne: „by which something might be gotten“ (Johnson, S. 21). Gegenüber dieser allgemeinen Annahme, dass der junge Dichter alsbald nach seiner Abreise von Dublin nach London gieng, spricht Gosse die Vermuthung aus, er habe die ersten zwei Jahre nach dem Verlassen des „College“ bei seinen Verwandten in Staffordshire zugebracht. Diese Vermuthung stützt er darauf, dass der Vater William im Jahre 1691 als „de Stratton in com. Staffordiae“ bezeichnet wird, ein Beweis, dass dieser damals bereits in England war. Beweiskräftiger als dieser erste jedenfalls sehr hinfällige Grund ist der Auszug aus dem Register des „Middle Temple“, nach

[1]) Zur selben Zeit, vielleicht in Congreves Gesellschaft, verließ Swift das Dubliner College.

welchem der Dichter erst am 17. März 1691 in denselben aufgenommen wurde. Da wir nun keinen Grund haben zu glauben, der junge Congreve habe sich längere Zeit in London herumgetrieben, ehe er sich formell in den „Middle Temple“ aufnehmen ließ, umsoweniger als er uns ja von Dublin her als fleißiger Student bekannt ist, der erst später, wie wir sehen werden, im Strudel des Londoner Lebens der Studien vergaß, da es anderseits feststeht, dass er gegen Ende des Jahres 1688 Dublin verließ und nach England gieng, so ist es nicht zu gewagt anzunehmen, er habe die Zwischenzeit bei seinen Verwandten verlebt. Wenn man die verbreitete Legende über die Entstehung des „Old Bachelor“ damit vergleicht, nach welcher dieses Stück „in a slow recovery from a fit of sickness ... some years before it was acted ... how young a beginner and how very much a boy I was then etc.“ [1]) geschrieben wurde, und zwar in einem Garten, so hat man noch mehr Stützen für diese Behauptung Gosses.

Der Dichter erkrankte also, vielleicht schon in Dublin, was einen dritten Grund für seine Abreise nach England abgeben könnte, und erholte sich bei seinen Verwandten in Staffordshire. Im Garten von Stretton Hall hat er wahrscheinlich im Sommer und Frühherbst 1689 den „Old Bachelor“ geschrieben. Zu gleicher Zeit war sein Vater, jedenfalls infolge des Todes des älteren Bruders, in den Besitz der Familiengüter gekommen; das ersieht man aus dem S. 3 unten angeführten Titel, sodass der Dichter eigentlich nicht bei den Verwandten, sondern auf den Besitzungen seines Vaters weilte. So fügen sich alle Umstände zur Bekräftigung dieser Hypothese aneinander. Im Grunde muss man aber zugeben, dass wir über diese Zeit in Congreves Leben nichts wissen. Mit juridischen Studien befasste sich der von seinem jetzt reichen Vater gewiss nicht knickerisch behandelte junge Mann sehr wenig. Auf ihn übte das Leben und Treiben in den höheren Schichten der damaligen Londoner Gesellschaft einen unwiderstehlichen Zauber aus. Interessant war das London jener Tage, das lässt sich nicht

---

[1]) Congreve, Amendments upon Mr. Collier's false and imperfect citations etc. London 1698.

leugnen. Die Renaissance hat den modernen Menschen geboren; erst die Sonne classischer Bildung und das Licht griechischer Lebensanschauung hat die Nebel zerstreut, die über der Menschheit des Mittelalters lagerten, jene schweren Nebel, deren dichter Schleier die Blicke der Menschen trübte, sodass diese stets von dem drückenden Bewusstsein erfüllt waren, dass sie einzeln nichts, gar nichts bedeuteten, dass sie nur in der Angliederung, ja in dem bedingungslosen Anschluss an ein großes Ganzes ihre Schritte halbwegs sicher vor sich setzen könnten. Da zerstreuten sich die Nebel, es wurde klar, der arme Erdensohn fühlte sich wieder stolz und frei im erhebenden Gefühle der zurückeroberten Individualität. Es ist natürlich, dass das Individuum im Drange nach freier Bethätigung seiner so lange brachgelegenen Kräfte häufig übers Ziel schoss, dass der Mensch, kaum flügge geworden, seinen schwachen Kräften Aufgaben zuwies, deren Lösung uns vielleicht überhaupt versagt ist. Er wollte die Schranken niederreißen, welche ihn von der Freiheit trennten, und in blindem Wüthen warf er alles nieder und feierte auf den Trümmern der gestürzten Altäre seine wilden Orgien der Lebenslust. Und doch bei allem Derben, ja Rohen leuchtet ein gewisser idealer, romantischer Zug hindurch. Dem England der Königin Elisabeth und des Königs Jakobs I., zum Theil auch noch dem Karls I. kann man nur ein freies und übermüthiges Spiel der entfesselten Lebenskräfte, keineswegs aber Mangel an sittlichem Idealismus nachsagen. Da erstand der Puritanismus. Dass er als Reaction heilsame Folgen gezeitigt hat, soll nicht in Abrede gestellt werden; unendlich größer aber ist der Schaden, den Oliver Cromwell und seine fanatisierten Anhänger England zugefügt haben, und noch heute wirkt dessen unseliger Einfluss im religiösen, politischen und socialen Leben fort. Diese düsteren Fanatiker,[1] „die Heiligen", erbten die Erde. Die Theater wurden geschlossen, den schönen Künsten absurde Beschränkungen auferlegt ... Niemand sollte, so lautete ein feierlicher Parlamentsbeschluss, eine öffentliche Anstellung erhalten, bevor das „Haus" nicht von seiner wirklichen „godliness" sich überzeugt habe.

---

[1]) Nach Macaulay, S. 158.

Ob nun einer „gottselig“ war, das beurtheilte man nach Äußerlichkeiten. Wehe dem Manne, der nicht einfache dunkle Kleidung, schlichtes Haar, ungestärkte Wäsche, dunkle Möbel hatte! Der wahre Puritaner sprach durch die Nase, zeigte das Weiße des Auges, indem er letzteres in heiliger Entzückung verdrehte, nannte seine Kinder „Assurance“, „Tribulation“ oder „Maher-shalal-hash-baz“, jagte nicht, wenn er auf dem Lande war, unterhielt sich nicht in der Stadt, er mühte sich damit ab, schwere Bibelstellen zu erklären, und sprach mit einem Schwulst von biblisch-allegorischen Ausdrücken über Inspirationen und göttliche Erscheinungen. Das ärgste Laster des Puritanismus war jedoch die Heuchelei. Da nun einmal der Mensch kein Heiliger ist, so lässt sich die Gottseligkeit nicht erzwingen; wird sie aber von regierungswegen gefordert, nun, so nimmt man eben die Larve des Heuchlers vor. Diese Larve verhüllt theilweise noch heute das wahre, derb, aber gesund sinnliche Gesicht des Engländers; das englische Leben trägt bekanntlich in manchen Einrichtungen noch jetzt jenes puritanische Gepräge. Auf die Rechnung des Puritanismus sind auch alle die Ausschreitungen und Ausschweifungen der folgenden Restaurationsperiode zu setzen. Das Joch der Scheinheiligkeit hatte so schwer auf die Schultern des Volkes gedrückt, dass es im Jahre 1660 Karl II. mit hellem Jubel empfieng. Brachte er doch das lustige Altengland zurück! So meinte das Volk. Aber „merry old England“ kehrte nicht wieder. Lebenslust und Genussfreudigkeit hielten wieder ihren Einzug, was aber in der Zwischenzeit erloschen war, das war der leuchtende romantische Schimmer einer im Grunde doch ethischen Anschauungsweise, das war die hohe Sittlichkeit der Renaissance, und zurück blieb das anwidernde Gespenst ekler und gemeiner Sinnlichkeit. Diese Sinnlichkeit tritt keineswegs verhüllt auf wie in Frankreich, nein, mit Ostentation wird sie überall in der niedrigsten, widerlichsten Weise zum Ausdruck gebracht. Man gefällt sich darin, einander in zügellosen Ausschweifungen, schamlos frechen Reden und Witzeleien zu überbieten. Es ist Modesache, Worte, wie Gott, Tugend, Wahrheit, Reinheit etc., für eitel Tand zu halten, alles zu negieren, dabei aber in indolenter, lethargischer Ruhe die Dinge im Staatsleben

gehen zu lassen, wie sie wollen oder können. (Siehe Philosophie des Hobbes.) Nur ein Ziel gibt es im Leben, das heißt Genuss. Nur ein Gesetz gilt im Verkehre der Menschen, das lautet: „Du musst stets geistreich sein.“ Sonst gibt es für die Genussmenschen keine Schranke als Krankheit oder Tod. Auch unter Wilhelm und Marie änderten sich die Verhältnisse nur allmählich, was gegenüber vielfach anders lautenden Ansichten hier entschieden betont werden muss.

In diese Gesellschaft tritt Congreve im März 1691 ein, und es dauert kaum etwas mehr als ein Jahr, so gilt er als anerkannter Herrscher im Kreise der eleganten Londoner Lebewelt, als vollendeter „wit“, geistreich und liebenswürdig im Umgang, leichtlebig und genussfreudig, ein Freund der Damen, ob sie nun verheiratet oder ledig sind, ein eifriger, aber flatterhafter Bewerber um deren Gunst, die dem allgemein Bewunderten auch nur selten versagt wird, ein fleißiger Besucher von Wills Café, in dem sich alles zu versammeln pflegt, was in der eleganten Welt eine Rolle spielt oder doch spielen will, ein nicht minder großer Theaterfreund, bei alledem auf demselben Standpunkte stehend wie seine Gefährten, für die es keine sittlichen Grundsätze gibt, die dem Genusse fröhnen, solange es eben geht. Vor allen andern hat aber Congreve etwas voraus, was bei einem 21jährigen Jüngling gewiss auffallend erscheinen muss. Er gilt um jene Zeit schon als bedeutender Dichter. Sein literarisches Erstlingswerk ist, wenn wir von jenem kleinen Gedichte auf die Elster seines Lehrers absehen, ein unter dem Pseudonym „Cleophil“ veröffentlichter Roman „Incognita“ oder „Love and Duty Reconciled“, welcher nach einer Anzeige in der „London Gazette“ am 25. Februar 1692 erschien. Das Werk scheint beim Publicum günstige Aufnahme gefunden zu haben und erlebte mehrere Auflagen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der ganze Roman oder wenigstens ein Theil desselben schon in Dublin entstanden ist. Der Wert dieses Erstlingswerkes wird im allgemeinen nicht sehr hoch angeschlagen. Johnson meint: „I would rather praise it than read it.“ [1])

[1]) Leigh Hunt schreibt darüber: „Johnson's convenient criticism upon it was, that he would ‚rather praise it than read it‘. Being

Macaulay bezeichnet „Incognita“ als „a novel of no great value“, nur Gosse verweilt länger bei der Besprechung des Romans, ja er gibt sogar eine kurze Inhaltsangabe davon. Die Hauptvorzüge der Dichtung sind nach ihm die Realistik der Schilderung und der dramatische Gang der Handlung, doch selbst Gosse muss zugeben: „It is a slight and immature production.“ Wir sehen demnach keine Veranlassung, näher darauf einzugehen. Doch nicht die „Incognita“ war es, welche den Ruhm unseres Dichters begründete. Congreve wurde in London bald mit dem kritischen und dichterischen Stimmführer des damaligen England bekannt, mit dem alten Dryden, der nunmehr nach ungezählten literarischen Fehden ein ruhiger und friedlicher Mann geworden war, sich in Wills Café sehr gern bewundern ließ, dabei aber junge Talente mit neidloser Anerkennung auf jede Weise zu fördern suchte. Wie diese Bekanntschaft zustande kam, wissen wir nicht genau, wahrscheinlich hängt sie mit Congreves erstem Lustspiele „The Old Bachelor“ zusammen, das er ja ganz oder doch größtentheils fertig nach London gebracht hatte. Eine Notiz darüber findet sich in „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830“, vol. II., p. 45: „Congreve, having no acquaintance with the Manager of the Theatre, found means to be introduced to Southerne, who recommended him to the notice and protection of Dryden.“ [1]) Danach erfolgte die Vermittlung durch Southerne. Weiter ersieht man daraus, dass Congreve sich bemühte, mit einflussreichen Persönlichkeiten bekannt zu werden, um durch deren Protection sein Stück auf die Bühne bringen zu können. Dryden gab dem Dichter alsbald Gelegenheit, unter seinen gewaltigen Fittigen den ersten Flug zu unternehmen. Er bereitete eben damals eine Übersetzung des Juvenal und des Persius vor. Fünf der Satiren des ersteren nahm er auf sich, die anderen vertheilte er unter seine Freunde (zwei an Nahum Tate, eine an Creech, je eine an jeden seiner Söhne, eine an den jungen George Stepney); Con-

---

of a less robust conscience on the reviewing side, it is our lot to have read it, without being able to praise.“

[1]) Übrigens auch in Southernes Bericht. Vgl. S. 43 dieser Schrift.

greve wurde die elfte zugewiesen. Diese Arbeit ist nicht eben besonders hervorragend, aber jedenfalls hatte der Dichter dadurch eine Probe von seinem poetischen Können gegeben. Wirklich poetischen Wert besitzt das von Congreve verfasste und der von Dryden allein besorgten Persius-Übersetzung angefügte „complimentary poem". Der Gefeierte ist natürlich Dryden, „the great Revealer of dark Poesie". Was an diesem Gedichte besonders wohlthätig empfunden wird, sind der Takt und die weise Mäßigung, die im schärfsten Gegensatze zu den albernen Übertreibungen der Zeit stehen. Dryden gewann den jungen Dichter alsbald lieb. Als er das ihm vorgelegte Lustspiel gelesen hatte, erklärte er: „I never saw such a first play." Allerdings der Umstand, dass Congreve mit den Theatereinrichtungen nicht vertraut war, machte es nothwendig, dass das Stück bühnengerecht gestaltet werde. Dryden unterzog sich im Vereine mit Southerne und Maynwaring dieser Aufgabe. Er ahnte schon damals, dass „this young William Congreve, with his one unpolished play in his pocket, was the coming man,"[1]) und setzte die Annahme des Stückes am „Drury Lane"-Theater durch; ja, „Thomas Davenant, the manager of that house, gave Congreve six months before the performance of his piece the then unprecedented privilege, to a new writer, of a free entrance to the theatre."[2]) Im Jänner 1693 fand die erste Aufführung statt. Der Erfolg war ein beispielloser: mit einem Schlage war Congreve der gefeiertste Dichter seiner Zeit. Wir haben diese Einzelheiten über das erste Stück des Dichters in der biographischen Skizze nur deshalb angeführt, weil sie für die weitere Lebensgestaltung Congreves von größter Wichtigkeit sind; eigentlich gehören sie zum zweiten Theil dieser Arbeit, zur Besprechung und Würdigung seiner Lustspiele.

„Few plays have ever been so beneficial to the writer; for it procured him the patronage of Halifax, who i m m e d i a t e l y made him one of the commissioners for licensing coaches, and soon after gave him a place in the Pipe-office, and another in the Custom, of six hundred pounds

---

[1]) Gosse, S. 31.
[2]) Gosse, S. 33.

a year", so berichtet Johnson. Das ist auch die allgemeine Annahme gewesen, aber schon Leigh Hunt spricht sich gegen die Richtigkeit dieses aus der „Biographia Britannica" genommenen Berichtes aus, und Gosse beweist dessen Unrichtigkeit. Halifax — Charles Montague wurde nämlich im Jahre 1700 Lord Halifax — soll dem Dichter unmittelbar nach der ersten Aufführung des „Old Bachelor" die Stelle eines „commissioner for licensing hackney-coaches" verliehen haben. Nun aber wurde Montague erst im Sommer 1694 „Chancellor of the Exchequer", konnte also früher überhaupt keine Stellen vergeben. Ferner ist in der Widmung des „Double-Dealer" an Lord Halifax keine Anspielung auf materielle Wohlthaten enthalten; endlich lesen wir in einem Gedichte Swifts:

> „Thus Congreve spent in writing plays,
> And one poor office, half his days; etc.
> And crazy Congreve scarce could spare
> A shilling to discharge his chair."

Dies sind die Argumente Gosses.

Dazu hätte er noch die an einer anderen Stelle seines Werkes in anderem Zusammenhange gebrachte Notiz des Narcissus Luttrel vom 30. Mai 1695 anführen sollen, welche besagt, dass „Mr. Charnock Heron, Mr. Clarck and Mr. Congreve, the poet, are made commissioners of the hackney-coaches in the place of Mr. Ashurst, Mr. Overbury and Mr. Isham, who resigned". Daraus ergibt sich, dass Congreve die erste Stelle erst am 30. Mai 1695 erhielt. Die anderen aber, wenn überhaupt, erhielt er erst etwa um 1700.[1]) Überhaupt ist es ein Märchen, wenn man von Congreve stets als von einem mit irdischen Glücksgütern reichgesegneten Manne spricht, wie besonders Thackeray in seinen „Lectures on English Humourists". Gewiss war er von Haus aus nicht mittellos; auch seine Werke mögen ihm ein hübsches Geld getragen haben, aber das lockere Leben, welches er führte, verschlang sehr viel, und so erscheint es nicht unglaubwürdig, dass er sich sehr oft in Geldverlegenheit befunden habe, und dass er schon aus finanziellen Rücksichten danach streben musste, ein oder mehrere einträgliche Ämter zu erlangen.

[1]) Vgl. in Swifts Gedicht: „And one poor office, half his days;"

Im November 1693 wurde sein zweites Stück „The Double Dealer“ am selben Theater aufgeführt. Die Aufnahme dieses Lustspieles war jedoch im allgemeinen eine ungünstige, was den überaus empfindlichen Dichter nicht wenig ärgerte. Gerade dieses Stück hat eine sehr bewegte äußere Geschichte, darüber Näheres im zweiten Theile. Das Jahr 1694 „is almost a blank in the history of our poet“. Die Königin Marie, die Protectorin unseres Dichters, starb am 28. December, und bald darauf schied der Erzbischof von Canterbury aus dem Leben, zwei Todesfälle, die den Dichtern Anlass boten, ihre Trauer in schwulstigen Strophen austönen zu lassen. Congreve veröffentlichte am 28. Jänner 1695 ein elegisches Pastorale „The Mourning Muse of Alexis“, für welches er auf königlichen Befehl 100 Pfund ausbezahlt erhielt. Literarisches Interesse hat das Gedicht absolut keines, höchstens könnte es als trauriges Beispiel dafür dienen, wie die damals moderne überschwengliche, gezierte und schwulstige Art der Trauerlyrik sogar einen so witzigen und nach dem Realismus strebenden Dichter wie Congreve unausstehlich machen kann. Das Urtheil De Grisys „sensible et presque touchant“ steht ganz vereinzelt da. Wichtiger ist der Londoner Theaterstreit im Jahre 1694 und 1695. Ohne hier schon auf eine genaue Besprechung desselben einzugehen, erwähnen wir nur, dass im „Drury Lane“-Theater, damals dem einzigen, Streitigkeiten zwischen den „Patentees“ und den Schauspielern ausbrachen, was eine Spaltung und die Begründung eines neuen Theaters „within the walls of the tennis-court of Lincoln's Inn Fields“ zur Folge hatte. Congreve hatte sein drittes Stück „Love for Love“, welches im Jahre 1694 beendet worden war, bereits im alten Theater bei den „Patentees“ eingereicht, und dasselbe war angenommen worden. Vorsichtigerweise unterzeichnete der Dichter jedoch das bindende Schriftstück nicht, bevor der inzwischen ausgebrochene Theaterstreit sich entschieden hatte. Als er sah, dass die besseren Schauspieler und damit auch die Gunst des Publicums auf Seiten des neuen Theaters war, entschied er sich für dieses. Ja er wurde sogar Antheilhaber an dem Gewinne, wogegen er sich verpflichtete, nur für dieses Theater, und zwar jährlich ein Stück, zu schreiben, wenn es seine Gesundheit gestatte. „Love for Love“

wurde mit großartigem Erfolge aufgeführt. Der Dichter kam seinem Versprechen nicht nach; im Jahre 1695 arbeitete er an seiner einzigen Tragödie „The Mourning Bride“. Auch beschäftigte er sich mit theoretischen Untersuchungen über das Wesen des „Humour“ im Lustspiel. Dieser Essay ist uns erhalten, und zwar durch Dennis, einen unbedeutenden Dichter und Freund Congreves, welchem dieser ihn zugeschickt hatte. Der interessante Inhalt wird im zweiten Theile besprochen. Schon im vorerwähnten Theatervertrage kommt eine Clausel vor, welche darauf schließen lässt, dass der Dichter, obwohl erst 25 Jahre alt, doch nicht mehr gesund war. Das wilde, unregelmäßige Genussleben hatte seine Gesundheit untergraben, er musste zum Curgebrauch nach den Tunbridge Wells. Durch den Aufenthalt daselbst wieder gestärkt, konnte er nach seiner Rückkehr umso intensiver an seiner Tragödie arbeiten, daneben veröffentlichte er eine sogenannte pindarische Ode an den König anlässlich der Einnahme von Namur, eines jener formlosen, ungeheuerlichen Producte, die seit Cowley in England als „Pindarics“ berühmt waren, ein Unding, dem später Congreve selbst durch seine theoretischen Auseinandersetzungen über das wahre Wesen der pindarischen Ode und durch sein Beispiel ein Ende zu machen suchte. „Oroonoko“, eine romantische Tragödie seines Freundes Southerne, sowie „The Husband his own Cuckold“, das einzige Lustspiel von Drydens Sohne John, versah er mit einem Epilog, resp. Prolog. Im Februar des Jahres 1697 wurde endlich die „Mourning Bride“ im „Lincoln's Inn Fields“-Theater aufgeführt. Für uns ist es kaum fasslich, dass dieses Stück mehr Beifall finden konnte, als alle Lustspiele Congreves; wir können es kaum begreifen, wie diese Tragödie „a stock piece for nearly a century“ bleiben konnte.

Lessing sagte darüber: „Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeigt, dass das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen.“ Wie damals eine „gute“ Tragödie beschaffen sein musste, ist ja bekannt. Dryden war der Begründer der „heroic plays“ geworden, jener Zwittergattung, die, ausgehend von den classischen Tragödien der Franzosen, denn doch auf das reiche und bewegte dramatische Leben in den Shakespeare-Stücken nicht

verzichten wollte und neben heroischem Säbelrasseln, Schlachtenlärm und Kampfestosen, neben Mord- und Greuelthaten der schrecklichsten Art in sentimental-weinerlichem, nach französischem Muster gedrechseltem und geschraubtem Redeschwall unmögliche Tugenden und Edelthaten vorführte, kurz unnatürlich in allem und jedem, noch ärger als die französischen Stücke, weil eine unmögliche Vereinigung von zwei ganz disparaten Richtungen versucht wurde. „Was dem unbefangenen Auge nur als ein leeres Spectakelstück der schlechtesten Sorte erscheint,“ sagt Hettner, S. 88, „das erschien dem Dichter als die geforderte Ausgleichung und Versöhnung der französischen und altenglischen Tragik. Mit den gereimten Versen und den heroischen Stoffen meinte er Corneille, mit den Geistererscheinungen und dem Schlachtentrubel Shakespeare befriedigt zu haben.“ Die gereimten Verse gab Dryden allerdings später auf, wie er auch in anderer Beziehung in seiner Schrift „On the Grounds of Criticism in Tragedy“ viel vernünftigere Ansichten aussprach als in den früheren Abhandlungen über die „Dramatic Poesy“ und über die „Heroic Plays“. „Früher war die Parole Reim und Phantastik gewesen, jetzt ist sie Reimlosigkeit, naturwirkliche Lebendigkeit der Charakteristik und ein regelmäßiger und einfach ruhiger Gang der Handlung.“ [1]) Wie sehr sich aber auch Dryden nunmehr in der Theorie Shakespeare nähert, in der Praxis kommt er über eine gekünstelte Regelmäßigkeit, über unwahre Sentimentalität, kurz über die Requisite der französischen „Tragédie classique“ niemals hinaus, höchstens die Überreste des alten Theaters: „Schlachtentrubel und Geistererscheinungen“, verschwinden allmählich aus seinen Stücken. In diese Tradition tritt der Tragödiendichter Congreve. Der Inhalt seiner „Mourning Bride“, deren Handlung natürlich nach dem französischen Grundsatz der „idealen Ferne“ nicht in England, sondern in Granada um das Jahr 1450 spielt, ist kurz folgender: Almeria, die Tochter Manuels, des Königs von Granada, war früher mit Alphonso, dem Königssohne von Valencia, vermählt worden. Der junge Gatte ertrank aber angeblich am Hochzeitstage. Der Vater

---

[1]) Hettner, S. 93.

Alphonsos, durch die Laune des Kriegsgottes später in die Gefangenschaft Manuels gerathen, ist eben als Gefangener in Granada gestorben. Bei dem Andenken an den tief betrauerten Schwiegervater schwört Almeria, ihrem Gatten treu zu bleiben und Garcia, den Sohn von ihres Vaters Günstling Gonzales, nicht zu heiraten, obwohl sie weiß, dass es ihr Vater wünscht. Dieser ist inzwischen von einem siegreichen Feldzuge zurückgekehrt und hat interessante Gefangene mitgebracht. Die schöne Zara liebt er, seit er sie zuerst gesehen, sie aber glüht für Osmyn, den zweiten Gefangenen. Derselbe ist in Wirklichkeit der todtgeglaubte Alphonso, als welcher er auch von Almeria im Grabgewölbe seines Vaters erkannt wird. Sein Freund Heli steht ihnen als Helfer zur Seite. Sie werden aber von Zara erspäht, diese ist eifersüchtig auf ihre Nebenbuhlerin und schwört, sich an beiden zu rächen. Der König lässt, um sich ihr gefällig zu erweisen, Osmyn ins Gefängnis führen. Da erhält dieser nun den Besuch Zaras und später Almerias. Jene will ihn zuerst befreien, als sie aber von dem zweiten Besuch erfährt, erwacht ihre Eifersucht wieder, und wuthschäumend kündigt sie ihm seinen Tod an, denn

„Heaven has no rage like love to hatred turned
Nor hell a fury like a woman scorned."

Außerdem wird von Valencia aus eine Bewegung zur Befreiung von Osmyn und Heli eingeleitet. Zara, von Liebe und Eifersucht bald hieher, bald dorthin gezerrt, gibt dem Könige allerhand confuse und einander widersprechende Rathschläge, schließlich soll Alphonso doch getödtet werden, aber an einem anderen Orte. Der König bleibt in dessen Kleidung im Kerker, wohin Almeria kommen soll. Er will nämlich erfahren, ob das wahr sei, was Almeria ihm vorher in der Meinung, alles sei verrathen, eröffnet hat, nämlich dass sie den Gefangenen liebe. Unterdes wird der Aufstand immer drohender; Gonzales, der von der Überführung des gefangenen Alphonso und der Verkleidung des Königs nichts weiß, will dem Aufruhr ein Ende machen, indem er die Ursache desselben, Osmyn-Alphonso, tödtet; er tödtet natürlich den König. Zara kommt hinein und nimmt Gift, als sie den Mann, den sie für den Geliebten hält, todt sieht; Almeria entgeht demselben Schicksale nur

durch das Erscheinen des wahren Alphonso, und nun wird zum Schluss fröhliche Hochzeit gefeiert.

Das ist also, wie man sieht, ein ganz gewöhnliches Intriguenstück mit allen möglichen Unwahrscheinlichkeiten. Es hat wohl manche schöne Stellen aufzuweisen, wenn auch die von Johnson citierte dessen übertriebenes Lob nicht verdient, aber im allgemeinen ist auch die Sprache nicht natürlich, sondern geschraubt, pathetisch und hochtrabend. Weiter ist der glückliche Ausgang dieser „Tragödie“ anzumerken. Dem Stücke geht eine Apotheose des Dichters von Rich. Steele als Prolog voraus. Diese Tragödie galt als „fashionable tragedy of its age“ und stand allgemein im höchsten Ansehen. Wir haben sie darum eingehender betrachtet.

Am 4. Mai 1697 wurde Congreve noch „commissioner for hawkers (Zeitungsausträger) and pedlars“; im selben Jahre schrieb er einige wenig bedeutende Gedichte (The Birth of the Muse), dann trat jenes Ereignis ein, das für Congreve nicht allein, sondern für die ganze dramatische Literatur von epochaler Bedeutung werden sollte, nämlich J. Collier trat mit seiner Schrift gegen die Unmoralität der Bühne auf. Dass das englische Lustspiel einen Grad von Zügellosigkeit und Frechheit erreicht hatte, der kaum anderswo früher oder später anzutreffen ist, dass es mit Hintansetzung aller Moral für die zügellosen Helden und Heldinnen der freien und gemeinsinnlichen Liebe mit unverkennbarer Parteinahme eintrat, während der geprellte Ehemann, der oder die an alten, zopfigen Tugendbegriffen Hängende dem Gelächter preisgegeben wurde, dass endlich die Sprache in diesen Lustspielen nicht etwa bloß derb, — das ist sie ja auch oft bei Shakespeare — sondern geradezu roh und ordinär war, nicht einmal jenes gewisse äußere Decorum wahrend, welches die ärgsten französischen Ehebruchsdramen „auszeichnet“, das alles muss im allgemeinen zugegeben werden, und Jeremy Collier war nicht der erste, der darauf hinwies. Er war jedoch der erste, der zu dieser schwierigen Aufgabe die erforderlichen Eigenschaften mitbrachte: er war ein überzeugter Gegner der damaligen Bühnenzustände, aber durchaus kein zelotischer Feind des Theaters überhaupt, eine lebhafte Kampfnatur, wuchtig im Angriffe, Meister in der Kunst der Polemik, zäh und con-

sequent in der Durchführung seiner Absichten, ein unerschrockener und unbeugsamer Charakter. Im März 1698 erschien sein Werk „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument“. Congreve war darin gewaltig zerzaust worden. Ein Jahr lang sprach und schrieb man in London über nichts anderes als über dieses Thema. Pro und contra wurden alle möglichen Argumente beigebracht. (Näheres darüber im zweiten Theile nach Gosses sehr ausführlichem Berichte.) Die angegriffenen Dichter, Dennis, Filmer, Vanbrugh, vielleicht auch Wycherley, vertheidigten sich; Dryden schwieg. Congreve, der Beherrscher der Bühne, auf den alles mit Spannung blickte, gieng nur gezwungen und mit Widerwillen an die Abwehr und war dann in seinen vier Monate nach dem „Short View“ erschienenen „Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Quotations“ so grob, er gieng so übermäßig weit in der Vertheidigung, dass er sich blamierte und der Sache unendlich schadete. Ein Compromiss zwischen den gegnerischen Ansichten, die ja beide einseitig waren, hätte das englische Lustspiel erhalten und beleben können, Congreves ungeschickte Vertheidigung erleichterte einer Partei den Sieg, unter deren Ägide überhaupt kein Lustspiel, ja kein Theater gedeihen kann. So ist der große Lustspieldichter wie durch eine Ironie des Schicksals zugleich mit einer der Todtengräber des englischen Lustspiels geworden. Persönlich war der Dichter tief gekränkt durch diesen und andere heftige Angriffe. Noch unangenehmer musste es ihn berühren, als er sah, dass Collier auch auf das Theaterpublicum stark einwirkte. Er als einer der Theilhaber und, wie es scheint, „manager“ des „Lincoln's Inn Fields“-Theaters musste im Namen des Königs die Schauspieler auffordern, ungeziemende Ausdrücke auf der Bühne nicht zu gebrauchen, er musste den „Double Dealer“ in revidierter Form auf die Bretter bringen. Dazu kam wiederum eine Verschlechterung seines Gesundheitszustandes; im November musste er die Bäder von Barnet besuchen, um sich von seiner Gicht etwas Ruhe zu verschaffen. Er war also durch und durch verbittert und vergrämt. In dieser Stimmung schrieb er sein letztes, von vielen und von ihm selbst für sein

bestes gehaltenes Lustspiel „The Way of the World“, welches in der ersten Woche des März 1700 aufgeführt wurde. Das Stück erzielte nur geringen Beifall, und das soll — so erzählt eine ganz uncontrolierbare und sehr unwahrscheinliche Tradition — den Dichter so sehr in Wuth gebracht haben, dass er auf die Bühne stürzte und das Publicum wegen seines geringen Verständnisses und seiner Apathie gehörig ausmachte. Dabei soll er gesagt haben, er sei entschlossen, sich dem Urtheile eines unwissenden Publicums nicht mehr auszusetzen. Ob er diese Äußerung gethan hat, wissen wir nicht; wenn es wirklich der Fall war, dann hat er Wort gehalten. Er hat kein Lustspiel mehr geschrieben, er lebte überhaupt von der Zeit an fern von dem literarischen Treiben, er wollte nur als „gentleman“, nicht als Dichter gelten.[1])

Mit dem alten Dryden, an dessen Leichenbegängnis im Mai 1700 sich auch Congreve betheiligte, begrub man zugleich den Dichter Congreve. Was er nachher noch geleistet während der 29 Jahre, die er unter körperlichen Leiden mannigfacher Art noch dahinbrachte, ist kaum nennenswert. Seine dichterische Thätigkeit fällt in die Zeit von 1693 bis 1700: als junger Mann zwischen 23 und 30 Jahren hat er sich den Dichterkranz verdient. Man muss zugeben, dass ein so rasches Steigen und ein so plötzliches Versinken in der Literaturgeschichte zu den Seltenheiten gehören. „Two kinds of ambition early took possession of his mind ... he longed to be a great writer. He longed to be a man of fashion,“ sagt Macaulay (Com. Dram. etc., p. 179). Im Jahre 1700 gewinnt der „man of fashion“ entschieden das Übergewicht. Was seither im Leben Congreves sich Nennenswertes ereignet hat, lässt sich kurz zusammenfassen, erstens weil ja das Leben, das er jetzt führte, naturgemäß an äußeren Geschehnissen nicht reich sein konnte, zweitens aber, weil wir über diese Zeit nur mangelhaft unterrichtet sind.

Die einzige Auslandsreise, die er je gemacht hat, nämlich Dover—Calais—St.-Omer—Brüssel—Antwerpen—Gel-

[1]) Als ihn nämlich Voltaire wenige Jahre vor seinem Tode besuchte, soll er ihm dies gesagt haben, worauf Voltaire erwiderte, er hätte ihn gar nicht besucht, wenn er nichts anderes wäre als ein „gentleman“.

dern—Rotterdam (dies die bekannten Stationen) fällt in den Herbst des Jahres 1700. Über seine weiteren Lebensumstände geben allerdings nur spärliche Auskunft die sogenannten Keally-Briefe, eine Sammlung von 43 Briefen Congreves an seinen irischen Freund Josef Keally (1700 bis 1712), und später Swifts „Journal to Stella".

Im März 1701 schrieb Congreve ein Maskenspiel „The Judgment of Paris" als Text für vier Componisten, die ihre Kunst daran versuchen sollten. (Es war nämlich ein Musikpreis für den besten Componisten ausgesetzt worden.) Die Compositionen wurden im „Dorset Garden"-Theater an vier aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, und John Eccles trug den Preis davon. Der Wert des Librettos wird am besten mit Gosse ausgedrückt durch die Worte: „A poor threadbare stuff".

Eine der hübschesten, weil durch wahres Gefühl belebten lyrischen Dichtungen Congreves, ist seine Cäcilien-Ode, die für den 22. November 1701 geschrieben wurde. Die große Zahl der Cäcilien-Oden in der englischen Literatur besonders aus dieser Zeit erklärt sich daraus, dass von 1687 bis 1703 alljährlich und späterhin auch noch gelegentlich am Tage dieser Schutzpatronin der Musik musikalische Unterhaltungen veranstaltet wurden, für welche ein dazu ausersehener Dichter die Ode schrieb. Im Februar 1704 ist Congreve in Gemeinschaft mit Vanbrugh, und Walsh beschäftigt, Molières „Monsieur de Pourceaugnac" zu übersetzen, respective zu bearbeiten. Das Ganze scheint auf eine Persiflage angelegt gewesen zu sein, worauf auch der Nebentitel „Squire Trelooby" hindeutet, doch wissen wir darüber nichts Näheres. Das Stück ist erhalten und wurde auch aufgeführt. Aus diesem Jahre wissen wir nur noch, dass er ins Bad nach Bath reisen musste. Im folgenden Jahre eröffnete Vanbrugh das neue Haymarket Theatre oder eigentlich „Queen's Theatre in the Haymarket" unter der gemeinsamen Direction von Congreve und Vanbrugh. Damals war jener wohl nicht mehr „manager" des Lincoln's Inn Fields-Theaters. („Vanbrugh had become manager of L. J. F. Th. in the winter of 1704," sagt Gosse, S. 133.)

Aber auch die Stelle im Haymarket Theater scheint er noch im Jahre 1705 niedergelegt zu haben, wie er denn

in diesem Jahre alle seine Beziehungen zum Theater löste. Der Grund dazu war sein schlechter Gesundheitszustand. Die Gicht hatte nämlich sein ganzes „System“ ergriffen und begann nunmehr sogar sein Augenlicht zu trüben. Dafür bekam er im December 1705 einen sehr einträglichen Posten zu seinem früheren, nämlich den eines „Commissioner of Wine Licenses“. Nun erst war Congreve ein gut situierter Mann.

Von den Gelegenheitsgedichten dieses Jahres ist das eine: „The Tears of Amaryllis“, ein Idyll auf den Tod des Marquis von Blandford, poetisch völlig wertlos mit seiner allegorisierenden Rococo-Landschaftsmalerei, seinen affectierten und übertriebenen Gefühlsergüssen, kurz mit der ganzen Unnatur gelehrter Lyrik, während das andere, eine Ode „On Mrs. Arabella Hunt Singing“, wenigstens in der Schilderung der Wirkung und Kraft der Musik glücklich und wirkungsvoll ist. In Bezug auf die Form ist diese letzte Dichtung noch das, was die Engländer „a Pindaric“ nannten. „Das Charakteristische der Cowley'schen Nachdichtungen und Nachahmungen der Oden Pindars besteht darin,“ sagt Schipper in seinem „Grundriss der englischen Metrik“, S. 368, „dass er, soweit es sich um den Inhalt derselben handelt, diesen nur in ganz allgemeiner Weise ... wiedergab, hinsichtlich der Form aber die im Original vorliegende strophische Gliederung jener Gedichte, wonach zwei einander gleiche Strophengebilde, die Strophe und die Gegenstrophe, nebst einer von diesen im Bau abweichenden sogenannten Epode, in dieser Reihenfolge von Anfang bis zu Ende der Ode wiederkehren, in keiner Hinsicht von ihm befolgt oder auch nur nachgeahmt wurde.“ Schon im folgenden Jahre erkannte der jetzt ganz seinen Freunden und Büchern lebende Congreve nach eingehender Beschäftigung mit dem griechischen Odendichter, wie oberflächlich Cowley die Alten studiert hatte. Er erkannte, dass die Ode keineswegs so formlos sei, wie man bisher angenommen hatte, und entwickelte in einem kurzen, aber lichtvollen Discurse, der einer Pindarischen Ode an die Königin vorangieng, die richtigen Ansichten über die gesetzmäßige Form dieser lyrischen Dichtungsart. Diesen Essay könnte man seine einzige verdienstliche That auf

dem Gebiete der Lyrik nennen. Alsbald verschwanden diese „horrid or ridiculous caricatures“ aus der englischen Dichtung, oder sie gaben sich wenigstens nicht mehr für „regular Pindarics“. Was Congreve selbst als Dichter von regelmäßigen Oden geleistet hat, — seine früheren „Pindarics“ waren formlose Schöpfungen nach Cowley — ist ganz unbedeutend. Gosse will allerdings in William Collins Oden den Einfluss der Congreveschen „Pindarics“ von 1706 „To Queen Mary“ und „To Godolphin“ gefunden haben. Im Jahre 1707 verlor Congreve seine Stelle als „Commissioner of Hackney Coaches“, fand aber im folgenden Jahre Ersatz durch eine Erbschaft von 1000 Pfund. Mit seiner Gesundheit gieng es immer schlechter: am 26. October 1710 schreibt Swift an Stella: „I was to-day to visit Congreve, who is almost blind with cataracts growing on his eyes; and his case is, that he must wait two or three years, until the cataracts are riper, and till he is quite up, and then he must have them couched; and besides he is never rid of the gout, yet he looks young and fresh, and is as cheerful as ever.“ Congreve ist also krank, dabei aber lustig und guter Dinge und treibt sich in Cafés mit seinen Freunden herum. Und deren hatte er nicht wenige; er war nach den übereinstimmenden Berichten aller nicht nur ein ausnehmend liebenswürdiger und angenehmer Gesellschafter, sondern auch ein warmherziger, liebevoller und ergebener Freund. Ein Beweis dafür ist der Umstand, dass er seit seinem Bekanntwerden in London mit allen literarischen Größen, ob sie nun alt oder jung, ob Whigs oder Tories, ob Anhänger oder Gegner seiner künstlerischen Meinungen waren, stets auf dem besten Fuße stand, dass seine freundschaftlichen Beziehungen niemals irgend eine Trübung erfuhren, dass er gleich befreundet war mit Männern, die einander gegenseitig spinnefeind waren. Dryden, Southerne, Swift, Vanbrugh, Walsh, Addison, Steele, Prior, Rowe, Pope u. a. waren theils zugleich, theils nacheinander seine Freunde.

Im December 1710 erschien die erste Ausgabe seiner Werke, die Tonson in drei Bänden veröffentlichte. Bei dieser Gelegenheit seien die wichtigsten Ausgaben der Gesammtwerke oder der dramatischen Dichtungen Congreves in chronologischer Folge angeführt. Bis zum Jahre 1774 er-

schienen sieben Gesammtausgaben, fünf in London (1710, 1719—1720, 1730, 1753, 1774), eine in Dublin (1773) und eine in Birmingham (1761). In Dublin erschienen in den Jahren 1729—1731 die Dramen, 1773 erschien eine Ausgabe derselben in London, welche dadurch wichtig ist, dass darin die Abhandlung Congreves über den Humor in der Komödie und die sehr seltenen, aber für die Chronologie der Stücke wichtigen „Amendments etc." abgedruckt sind. Am bekanntesten ist die Ausgabe der Dramen von Leigh Hunt (zugleich mit denen von Wycherley, Vanbrugh und Farquhar), London 1849, auf deren wertvolle Einleitung wir bereits hingewiesen haben. In neuester Zeit (1887) wurden in der bestbekannten „Mermaid Series" die Dramen unseres Dichters von Alexander Charles Ewald herausgegeben. Uns lagen ein Londoner Text aus dem Jahre 1753 und der von Leigh Hunt vor. In zahlreichen Ausgaben wurden überdies einzelne Dramen veröffentlicht.

In der ersten Gesammtausgabe finden wir zum erstenmale eine dreiactige Oper „Semele", „a long-drawn insipidity".[1]) Ob sie jemals aufgeführt wurde, wissen wir nicht, jedenfalls nicht, als sie veröffentlicht wurde. (John Eccles und später Händel haben die Musik dazu geschrieben.) Im Jahre 1711 schrieb Congreve den einzigen von ihm herrührenden Artikel im „Tatler" zu Gunsten eines jungen Mannes, namens Harrison, von dem sich Swift viel versprach. Der Beitrag war nach Gosse, S. 163 eine kleine heraldische Geschichte. Um diese Zeit erfolgte der Sturz der whigistischen Partei, als deren Anhänger Congreve zu betrachten ist. Sein Gönner Lord Halifax verschwand damit ebenfalls von der politischen Bildfläche, aber nicht ohne für den von ihm stets begünstigten Dichter vorher bei den neuen Machthabern ein gutes Wort eingelegt zu haben. Nun hatte sich Congreve in politischer Beziehung niemals zu weit vorgewagt, er war ein ruhiger und gemäßigter Mann, daher behielt er auch unter den Tories seine Stellen. Bekannt ist die überall citierte Antwort Harleys auf Halifax' Verwendung:

„Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni
Nec tam aversos equos Tyria sol jungit ab urbe." (Virgil.)

---

[1]) Gosse, S. 162.

Als seine Freunde, die Whigs, im Jahre 1714 wieder zur Macht gelangten, gab er seine Stelle bei den „Wine Licenses“ auf, erhielt aber dafür die viel einträglichere eines „Searcher of the Customs“ und im nächsten Jahre überdies die eines „Secretary of Jamaica“. Nun hatte er ein wirklich reiches Einkommen, denn diese Stellen allein trugen jährlich 1200 Pfund. Im Mai 1716 starb sein alter Gönner Lord Halifax. Im Jahre 1717 gab Congreve dem Advocaten Giles Jacob einige Notizen über sein Leben, welche dieser in sein „Poetical Register“ aufgenommen hat. Diese dürftigen und ungenauen Notizen bilden den Kern aller folgenden Biographien. Ein Beweis der Achtung, deren sich Congreve erfreute, liegt darin, dass ihm Pope im Jahre 1720 seine Iliade dedicierte, wobei nachtragsweise zu erwähnen ist, dass Congreve im Jahre 1793, gleich nach seiner Bekanntschaft mit Dryden, auf des letzteren dringenden Wunsch hin sich an eine Übersetzung der Iliade machte, jedoch nur die Klage Priams an der Leiche Hektors zustande brachte. Voltaire besuchte den berühmten Lustspieldichter. Aber alle Anerkennung der Welt, alle Liebe und Freundschaft, die ihm von den verschiedensten Seiten entgegengebracht wurde, vermochte das Umsichgreifen der verheerenden Krankheit nicht aufzuhalten. Ein letztes Aufflackern seines Dichtergeistes ist die „Epistle to Lord Cobham (Richard Temple)“, die erst 1730 veröffentlicht wurde.

Er fand treue Pflege im Hause der Herzogin von Marlborough, über deren Verhältnis zu ihm noch gelegentlich seines Testamentes zu sprechen sein wird; ja, sie begleitete ihn sogar im Frühling 1728 nach Bath, zugleich mit Gay, welcher den ganzen Sommer und Herbst hindurch an der Seite des Kranken weilte und zahlreiche Bulletins über dessen Befinden an Pope und Swift sandte. Als Congreve endlich im Spätherbste zurückkehrte, begegnete ihm auf der Rückreise ein Unfall, der seine Auflösung noch beschleunigte. Er wurde nämlich vom Wagen geschleudert und erlitt innerliche Verletzungen. Von nun an klagte er fortwährend über Seitenschmerzen und starb endlich am 19. Jänner 1729 um 5 Uhr morgens an einem Sonntag. Das Leichenbegängnis am folgenden Sonntag war äußerst

prunkvoll und feierlich. Das Leichentuch wurde gehalten vom Herzog von Bridgewater, dem Grafen von Godolphin (dem Gatten der Herzogin von Marlborough, welche das Leichenbegängnis veranstaltete), Lord Cobham und Lord Wilmington. Er wurde in „Westminster Abbey“ beigesetzt, wo die Herzogin von Marlborough ihm ein Denkmal errichten ließ.

Die Inschrift auf dem Grabdenkmal ist folgende:

„Mr. William Congreve died Jan. the 19 th, 1728 (old style), aged fifty-six (unrichtig!) and was buried near this place; to whose most valuable memory this monument is set up by Henrietta, Duchess of Marlborough, as a mark how deeply she remembers the happiness and honour she enjoyed in the sincere friendship of so worthy and honest a man, whose virtue, candour, and wit gained him the love and esteem of the present age, and whose writings will be the admiration of the future.“

Als ein schöner Nachruf an den verstorbenen Freund seien hier Swifts Worte wiedergegeben:

„This renews the grief for the death of our friend Mr. Congreve, whom I loved from my youth, and who, surely, beside his other talents, was a very agreeable companion. He had the misfortune to squander away a very good constitution in his younger days; and I think a man of sense and merit like him is bound in conscience to preserve his health for the sake of his friends, as well as of himself. Upon his own account I could not much desire the continuance of his life, under so much pain and so many infirmities. Years have not yet hardened me, and I have an addition of weight on my spirits since we lost him, though I saw him seldom, and possibly, if he had lived on, should never have seen him more.“

In seinem Testamente, welches Congreve in richtiger Erkenntnis seines hoffnungslosen Zustandes schon am 26. Februar 1725 aufsetzte, machte er zur Universalerbin seines Vermögens die schon mehrmals erwähnte Herzogin Henriette von Marlborough, während er der berühmten Schauspielerin Mrs. Bracegirdle nur 200 Pfund vermachte, wahrlich sehr wenig, wenn man damit vergleicht, was er im ganzen hinterlassen hat, nämlich 10.000 Pfund. Weitere 200 Pfund

vermachte er einer Mrs. Jellat. Diese Testamentsbestimmungen sind von allen Biographen in scharfer Weise glossiert worden; Johnson meint, er hätte das Geld seiner Familie hinterlassen sollen, welche damals in großer Noth war; Leigh Hunt and Young plaidieren für Mrs. Bracegirdle: darin stimmen aber alle überein, dass die Herzogin von Marlborough dieses Geld am allerwenigsten brauchte. Wenn Leigh Hunt sagt, der Dichter habe damit „all the dinners he had eaten and the wine he had drunk at her expense“ bezahlen wollen, so kann das nur als schlechter, geschmackloser Witz, nicht aber als ernste Begründung eines so auffallenden Schrittes betrachtet werden. Bei dieser Gelegenheit ist es gewiss nicht unpassend, die Beziehungen unseres Dichters zu den Frauen näher zu prüfen. Zeitlebens ist er Junggeselle geblieben, aber zeitlebens hat er auch die Gunst der Frauen genossen, wie selten ein anderer. Wir wissen über die Jahre, während welcher er als gesunder, kräftiger und lebensfroher junger Mann das Leben genoss und als glänzendes Gestirn am Himmel der Komödiendichtung strahlte, fast nichts, was sich auf seine Liebesaffairen bezieht; wir werden aber darum nicht zweifeln, dass er damals, ein leichtlebiger Schmetterling, von Blume zu Blume flatterte und ihm Liebesglück in reichstem Maße zutheil wurde. Ein tieferes Gefühl, eine leidenschaftliche Liebe werden wir in all diesen schnell geknüpften und ebenso schnell wieder gelösten Verbindungen nicht suchen dürfen. Nur zwei Frauen spielen in seinem Leben und in der Geschichte seines Herzens eine bedeutendere Rolle, Mrs. Bracegirdle und Henriette von Marlborough. Man spricht unserem Dichter gemeiniglich Tiefe und Wärme des Gefühls ab, und doch wird es einem schwer, ihn für einen gefühllosen „wit“ zu halten, wenn man liest, wie er Jahre lang in trautem Verkehr mit der gefeierten Bühnenkünstlerin stand, die, wenn auch gerade keine Schönheit, doch durch die Anmuth und Natürlichkeit ihres Wesens und dabei, was damals sehr selten anzutreffen war, durch ihre stolze und keusche Tugendhaftigkeit die ganze Londoner Lebewelt zu ihren allerdings nie erhörten Bewunderern zählte. Er verehrte sie wie eine Göttin, für sie schrieb er jene Mädchenrollen, die durch ihre Reinheit und Anmuth so wohlthuend von den übrigen Charakteren abstechen, in

ihr huldigte der als Wüstling verschrieene Dichter der hehren Tugend des Weibes. Wie weit das Verhältnis gediehen ist, darüber gehen die Meinungen auseinander. Jedenfalls bevorzugte ihn die berühmte Schauspielerin vor allen andern, sie fand Vergnügen an seiner witzigen Unterhaltung, sie sah ihn gern bei sich, sie war von wahrer und aufrichtiger Zuneigung für ihn erfüllt.

Ob sie nur seine Freundin, ob sie ihm mehr war, ob er sie nicht gar heimlich geheiratet hat — alle diese Behauptungen kann man nämlich lesen —, kann uns ganz gleichgiltig sein; unbedingt haben wir es hier mit einer ernsteren und tieferen Neigung des Dichters zu thun. Plötzlich erfolgte ein Bruch. Dr. Young spricht sich in „Spence's Anecdotes“ sehr ungenau darüber aus:

„Congreve was very intimate for years with Mrs. Bracegirdle, and lived in the same street, his house very near hers, until his acquaintance with the young Duchess of Marlborough. He then quitted the house.“

Sollte es wirklich nur die neue Bekanntschaft mit der Herzogin gewesen sein, welche ihn seiner durch Jahre verehrten Mrs. Bracegirdle abwendig machte? Das erscheint kaum glaublich. Es muss etwas anderes zwischen den beiden Liebenden vorgefallen sein, worüber Vermuthungen zu äußern müßig wäre, da wir keine festen Anhaltspunkte haben. Wir werden vielleicht nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, er habe bei der Herzogin für den erlittenen Verlust zunächst nur Trost gesucht. Ganz eigenartig ist das Verhältnis zu dieser letzteren. Henriette war die Tochter des berühmten Generals aus dem spanischen Erbfolgekriege, des Herzogs von Marlborough, und als Erbin ihres Vaters im Besitze eines enormen Vermögens. Ihr Gatte war ein Graf Godolphin, ein ganz unbedeutender Mann, der ins Haus der Peers nur kam, um zu schlafen.[1]) Congreve wurde täglicher Gast an ihrem Tische, half bei der Leitung ihrer Concerte, wurde einmal während seiner Krankheit in ihrem Hause gepflegt, ein Jahr vor seinem Tode von ihr nach Bath begleitet, kurz, von ihrer Seite liegen alle Anzeichen dafür vor, dass sie dem körperlich gebrochenen, blinden Dichter die liebe-

---

[1]) Macaulay, S. 197.

volle Zärtlichkeit einer Gattin entgegenbrachte. Ja wenn man glauben darf was Davies in seinen „Dramatic Miscellanies“ berichtet, nämlich dass sie nach seinem Tode eine Elfenbeinfigur, einen Automaten mit den Zügen Congreves (nach andern eine Wachsstatue in Lebensgröße), machen ließ, der in Congreves Kleidern bei Tische saß und so construiert war, dass er mechanisch nickte, wenn sie zu ihm sprach, und dessen Füße wie die des armen gichtigen Dichters in Tücher gehüllt waren, möchten wir, falls dieser Bericht auf Wahrheit beruht, dann nicht mit Thackeray (S. 60) von grenzenloser Bewunderung sprechen, nein, darin kann man nur eine krankhafte Überspanntheit erblicken. Inwieweit man unter solchen Verhältnissen von Liebenden sprechen kann, und wie man die pietäts- und rücksichtslose Äußerung der alten Herzogin Sarah auffassen soll, welche nach der Lectüre des früher citierten Epitaphs meinte: „I know not what ‚pleasure‘ she might have had in his company, but J am sure it was no ‚honour‘,“ ist bei der Dürftigkeit der Quellen nicht zu entscheiden. Jedenfalls war der kranke Dichter der jungen und vornehmen Herzogin für ihre aufopfernde Liebe unendlich dankbar, — Schwerkranke sind gegen derartige Beweise der Sorgfalt und Liebe niemals unempfindlich — und wenn dies auch sein Testament nicht befriedigend erklärt, so ist doch damit wenigstens der Ansatz zu einer Erklärung gegeben. Vielleicht gehört dieses Verhältnis in die Reihe der psychopathischen Vorgänge und könnte vom Psychiater am besten erklärt werden.

Mit all seinen Fehlern und Schwächen ist Congreve gewiss eine sympathische Erscheinung; ein eleganter, witziger und geistreicher Lebemann, ein liebenswürdiger und angenehmer Gesellschafter, ein treuer, warmherziger und hingebungsvoller Freund, trotz seiner zahlreichen Galanterien auch tieferen und wahren Gefühles in der Liebe fähig, ein ruhiger und besonnener Politiker, ein tief und gründlich gebildeter „scholar“, erregt er gleich bei seinem ersten Auftreten allgemeines Aufsehen. Wie er als Mensch eine sympathische und allseits beliebte Persönlichkeit war, so eroberte er sich auch als Dichter im Sturme die Sympathien und die Bewunderung aller und galt im jugendlichen Alter von 25 Jahren schon als Herr und Meister im Reiche der

Dichtkunst. Wenn nun auch dieses Lob übertrieben war, da er, wie wir gesehen haben, als Tragödiendichter in den ausgetretenen Geleisen des „heroic play“ in der alten Weise forttrottet und als Lyriker nur selten wahre Herzenstöne hören lässt, wenn er auch über keine gewaltige Phantasie verfügt und von tiefer Leidenschaft in seinen Werken wenig zu spüren ist, so ist er doch einer der größten Lustspieldichter der Engländer, ja vielleicht nächst Shakespeare der größte. Als solchen wollen wir ihn im II. Theile dieser Arbeit näher betrachten.

II. Theil.

William Congreve als Lustspieldichter.

Ehe noch der Einfluss der Renaissance sich in England geltend machte, blühte daselbst bereits die derbe Volkskomödie in den mit Vorliebe gespielten und mit großem Beifall aufgenommenen „Moralities“ (zuerst selbständig vorkommend im Anfange der Regierung Heinrich VI. etwa um 1422)[1] und „Interludes“. Man wirft häufig diese beiden Dichtungsgattungen durcheinander, ja, nach manchen Literarhistorikern[2]) sind „Morality“ und „Interlude“ nur verschiedene Bezeichnungen für dieselbe Sache. Wenn sich nun auch in manchen Fällen keine strenge Unterscheidung durchführen lässt, so können doch nur eigentlich die „Interludes“, welche den französischen „Sottisen“ und „Farcen“ (Entremets) entsprechen, als die Anfänge des englischen Lustspieles bezeichnet werden, während die „Moralities“ oder „Moral Plays“ im engeren Sinne mit den französischen „Moralités“ zu vergleichen sind und im ganzen allegorische Darstellung mit mehr ernstem Inhalte verbinden. Die „Interludes“ finden in den deutschen Fastnachtsspielen ihr Seitenstück. „Als das unterscheidende Merkmal der ‚Interludes‘ von den ‚Moral Plays‘ kann die Autonomie des komischen Elementes angesehen werden,“ sagt Koch, Shakespeare, S. 219. Diese Stücke sind derb und kräftig, voll sprudelnden Witzes, glücklich in der Darstellung komischer Situationen, keck und sicher in der Führung der Handlung, ohne besondere Rücksichtnahme auf Wahrscheinlichkeit und psychologische Motivierung einzig und allein bestrebt zu unterhalten, wozu die einfach kindlichen Mittel hinreichten, deren Anwendung den Besitzern von Puppentheatern heutzutage bei den Kleinen zu großartigem Erfolge verhilft. Es galt, die Schau- und Lachlust des naiven Publicums zu befriedigen,

[1]) Koch, Shakespeare, S. 219.
[2]) Z. B. Engel, S. 117 uff.

und das gelang, indem man den Teufel, das Laster als solches (Vice) oder einzelne Laster und Tugenden personificierte und gegeneinander agieren ließ, wobei man aber allmählich die Allegorie beiseite schob und statt der „Cowardice“ z. B. deren bekannten Vertreter Thersites[1]) auf die Bühne brachte. Das ist nun ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, indem dadurch das Individuum an die Stelle der Gattung tritt und so die dürre, todte Allegorie allmählich der individualisierenden Charakterisierung der Personen weichen muss. Dadurch kommt erst warmes, frisch pulsierendes Leben auf die Bühne, dadurch, dass wir Menschen von Fleisch und Blut, mit denselben Neigungen und Leidenschaften wie wir, auf den Brettern handeln oder leiden sehen, erwacht erst das menschliche Interesse in unserer Brust. So weit waren die Engländer gekommen, als die Renaissance einsetzte. Auch diese predigte den Individualismus, die Bethätigung und freie Entwicklung des eigenen Ich, und wollte die vielhundertjährigen Bande zerreißen, welche die Menschheit des Mittelalters beengt hatten. So treffen das englische Lustspiel und die Renaissancebestrebungen gerade an einem sehr wichtigen Punkte zusammen, wobei allerdings keineswegs übersehen werden darf, dass der dunkle Drang nach Befreiung des Individuums schon vor der Bekanntschaft mit den Alten nach demselben Ziele hinarbeitete, dieses Hindrängen nach dem Individuellen im Lustspiele also zum Theil auch als Folge der Renaissancebestrebungen vor der eigentlichen Renaissance betrachtet werden kann. Ein Beweis des frischen Lebens und der gewaltigen Kraft dieser „Interludes“ aus der letzten Zeit liegt in dem Hineinzerren des Politischen durch Heinrich VIII. Wenn auch das „kühne Hineingreifen ins volle Menschenleben“ hier nicht aus innerem Drange, sondern auf allerhöchsten Befehl, und noch dazu bald im katholischen, dann wieder im protestantischen Sinne erfolgt, so ist doch immerhin der erste Schritt zur gegenseitigen befruchtenden Durchdringung von Kunst und Leben gethan.

Der Einfluss der Renaissance auf das englische Lustspiel liegt aber nicht allein in dem bisher Gesagten. Das

[1]) Koch, Shakespeare, S. 221.

zweite große Princip der Renaissance ist der Satz von der Entwicklung, ihr größter Fortschritt die Erkenntnis des Historischen: nichts ist ewig, absolut und unveränderlich, überall in der Natur und im Leben der Menschheit waltet das Princip der Entwicklung. Diese Erkenntnis drang freilich nur langsam durch, und selbst Shakespeare steht da noch oft auf dem Standpunkte des Mittelalters. Aber die Bekanntschaft mit den römischen Lustspieldichtern, wie Plautus und Terenz, zeigt alsbald ihre segensreichen Folgen im Aufbau der Handlung, in Exposition, Eintheilung in Acte und Scenen, Prolog und Epilog, in der Sprache u. s. w. Dabei geht jedoch das Volksthümliche keineswegs verloren. Das unterscheidet eben die englische Literatur-Entwicklung vornehmlich von der französischen, dass diese von dem Beginne der Renaissance-Periode an mit der alten nationalen Richtung fast vollständig brach, während der besonnene und von nationalem Selbstbewusstsein erfüllte Engländer die fremden Einflüsse in sich aufnahm, sie seinem Wesen assimilierte und so die Continuität der nationalen Entwicklung nicht störte. Besonders für das Lustspiel trifft dies vollinhaltlich zu. Nikolaus Udalls „Ralph Roister Doister“ (um 1540) und Bischof John Stills „Gammer Gurton's Needle“ (um 1566) waren trotz der antikisierenden Form echt englische, derbe Komödien. Neben den Römern studierte man auch die Italiener, bei denen einzig und allein in Europa die Volkskomödie einen ununterbrochenen Zusammenhang mit den komischen Charakteren des altitalienischen Lustspieles gewahrt hatte.[1]) Dort stand die „Commedia dell' arte“ in Blüte, welche durch jahrhundertelange Tradition feste Lustspielcharaktere ausgebildet hatte, so dass die Aufgabe individualisierender Charakterisierung für den Dichter fast ganz wegfiel. Das war für das englische Lustspiel ein Nachtheil, ein Rückschritt zu den kaum überwundenen Typen, und wir stehen hier vor der keineswegs vereinzelten Erscheinung, dass die Bekanntschaft mit den alten und romanischen Literaturen anfangs das gerade Gegentheil von dem bewirkte, was sie bewirken sollte.

Anderseits erweitert die an verwickelten und interes-

[1]) Koch, Shakespeare, S. 206.

santen Handlungen oft nur zu reiche italienische Komödienliteratur den beschränkten Horizont des englischen Lustspieles und führt zur Entwicklung der Intriguenkomödie, der „comedy of incident". Wenn nun noch erwähnt wird, dass neben den antiken und italienischen Mustern auch die Spanier besonders nach der Richtung der Vermischung des Tragischen mit dem Komischen hin als Vorbilder vielfach benützt wurden, und dass Gascoigne mit seinen „Supposes" (1566) sowie namentlich John Lyly (1554—1606) durch seine allegorisch-pastorale Komödie „The Woman in the Moone" (etwa 1584) dem Lustspiele die Prosa eroberten und Geist und Witz zu Haupterfordernissen desselben machten, so haben wir das Wenige erschöpft, was vor Shakespeare von Wichtigkeit ist.

Shakespeare hat vor allem die „comedy of character" gepflegt; was er in dieser geleistet hat, hier des näheren zu erörtern, verbietet die Rücksicht auf den Umfang dieser Vorgeschichte des Lustspiels. Als großer schöpferischer Genius hat er, fußend auf der eigenen scharfen Beobachtung des Lebens und all seiner Verhältnisse wie auf einer jedenfalls vielseitigen Bildung, erfüllt von jenem weltbefreienden Humor, der von der Höhe einer geläuterten Moral herab für die Schwächen und Fehler der Menschen das ausgelassen fröhliche Lachen des alles verzeihenden, weil alles begreifenden Philosophen hat, nicht die galligen Ergüsse eines verbitterten Puritanerherzens, — auf diesen Grundlagen hat er Gestalten geschaffen, die lebenswahr und darum wirksam sind für alle Zeiten. Das Charakterlustspiel hat er auf eine Höhe gehoben, die es nach ihm nicht wieder erreicht hat, wobei allerdings bemerkt werden muss, dass es bei Shakespeare oft schwer ist, seine Stücke in eine der zwei Gruppen (Charakterkomödie oder Intriguenstück) einzureihen; manche könnten ebenso gut als „comedies of incident" betrachtet werden, die ersten sind eigentlich nur solche. Originell in dem Sinne, dass er sich die Fabeln seiner Lustspiele selbst erfunden hätte, war er nicht, und man verzichtet gern auf diesen übrigens sehr fragwürdigen Vorzug, wenn man sieht, mit welcher psychologischen und dramaturgischen Meisterschaft er seine vorzüglichste Lustspielquelle, die italienischen Novellensammlungen, bearbeitete. Einmal (in „The Merry Wives of Windsor") hat sich der Dichter in einer

Gattung des Lustspiels versucht, die damals noch nicht gepflegt wurde, nämlich in der „comedy of manners". Doch schon sein Freund Ben Jonson (1573—1637) neigte ganz entschieden dieser Richtung zu und hat auch im bürgerlichen Lustspiele die größten Erfolge erzielt. („Every Man in his Humour", „Every Man out of his Humour" etc.) An dichterischer Kraft weit hinter Shakespeare zurückstehend, in der Charakteristik schemenhaft, in Form und Sprache zu stark von den Alten beeinflusst, in der Tendenz lehrhaft, bezeichnet er immerhin einen Fortschritt durch seine getreuen realistischen Schilderungen des Lebens und durch scharfe, aber meist von Verbitterung eingegebene Satire. Die folgenden Dichter Beaumont, Fletcher, Massinger, Marston, Middleton etc. führten mit größerem oder geringerem Können das Lustspiel auf den einmal eingeschlagenen Bahnen weiter; dasselbe wurde unter ihren Händen immer derber, ja es begann bereits jene sittliche Verwilderung sich bemerkbar zu machen, die in der Restaurationsperiode ihren Höhepunkt erreichte. Die Satire wurde immer schärfer und persönlicher, die Sprache immer roher. In dem Streben nach Realismus vergaß man allgemach die hohe und ewige Aufgabe der Kunst, das allgemein Menschliche und allgemein Giltige zu künstlerischem Ausdruck zu bringen. Dabei muss man aber anerkennen, dass das Zeitalter Elisabeths und Jakobs I. auf dem Gebiete des Lustspiels eine rege Thätigkeit entfaltete, und bei naturgemäßer Entwicklung wäre wohl auch auf diese Décadence wieder eine Blüte gefolgt. Da vernichtete der kunstfeindliche und dem Leben entfremdete Puritanismus die üppig emporgeschossenen Saaten. Am 2. September 1642 wurde dem Theater durch das Verbot der theatralischen Aufführungen recht eigentlich die Lebensluft entzogen.

Als Karl II. im Jahre 1660 unter dem Jubel der Bevölkerung wieder seinen Einzug in London hielt, da regte sich die langeverhaltene Lebens- und Schaffenslust aufs neue unter den dramatischen Schriftstellern, und unter dem Schutze des theaterliebenden Fürsten sowie unter dem nunmehr allmächtig werdenden französischen Einflusse begann man nun wieder für das Theater zu schreiben. Besonders nachhaltig war der Einfluss Molières auf die Lustspieldichter der Zeit, daneben aber wirkte immer noch das Beispiel der

alten Dramatiker, besonders Shakespeares, nach und bewahrte auch diesmal das Lustspiel davor, dass es seinen eigentlichen Nährboden, das nationale Leben, verlasse. Das nationale Leben, besonders in den Hofkreisen, bot aber damals ein sehr unerfreuliches Bild. Die entsetzlichste Sittenlosigkeit, der frechste Cynismus hatten platzgegriffen, und was das Leben zeigte, spiegelte die Bühne nur zu getreu wieder. Zwei Dinge kommen also bei einer Untersuchung des Restaurations-Lustspieles vor allen andern in Betracht: Die Abhängigkeit von den Franzosen, besonders von Molière, und die Sittenlosigkeit. Dryden und Wycherley sind als die unmittelbaren Vorgänger unseres Dichters anzusehen. Als der junge Congreve in London eintraf, war ersterer ein bejahrter Mann, dem alle neidlos die Würde des Altmeisters der zeitgenössischen Poesie zugestanden. Wycherley hatte sich ausgeschrieben. Seine Stücke „Love in a Wood", 1672, „The Gentleman Dancing-Master", 1673, „The Country-Wife", 1675, und „The Plain-Dealer", 1677, hatten besonders durch ihre zügellose Frechheit, nebenbei aber auch durch die nicht zu leugnende scharfe und lebendige Charakteristik und den raschen Fortschritt der Handlung großen Beifall gefunden, an welchen der Erfolg der später aufgeführten Lustspiele Drydens „Limberham", 1678, und „Amphitryon", 1690, nicht hinanreichte; sprach sich doch Dryden selbst die Fröhlichkeit des wahren Humors ab. Da trat William Congreve in die Öffentlichkeit.

William Congreve wird, besonders seit der schon erwähnten Ausgabe Leigh Hunts, überall in Verbindung mit Wycherley, Farquhar und Vanbrugh genannt, und zwar gewöhnlich in der Weise, dass ersterer als sein Vorgänger den ersten Platz in der Reihenfolge einnimmt, die beiden letzteren als Congreves Nachfolger diesem, dem Zweitgenannten, nachgesetzt werden. Sie alle waren bedeutende Lustspieldichter und mehr oder weniger Zeitgenossen. Die Entwicklung des Lustspiels führt von Dryden über Wycherley zu Congreve, Farquhar und Vanbrugh, von der „old coarse tradition of Restoration comedy with its violent demarcation of character, its fantastic jargon, and its vulgarly emphatic incident" (Gosse, S. 41) zu „the Gallic lightness and elegance" (Gosse S. 41). Wenn aber auch in

künstlerischer Beziehung die Späteren über Wycherley hinauskommen, in einem gleichen alle vier Dichter einander doch ganz besonders, und das wird auch von allen Literarhistorikern als das sie von andern Unterscheidende hervorgehoben: in der Unmoralität ihrer Dichtung. In dieser Beziehung sind die Lustspiele dieser Dichter von wenigen übertroffen worden. Die Darstellung der Geschlechtsbeziehungen zwischen Mann und Weib gibt wohl den besten Prüfstein für die Höhe oder Tiefe der ethischen Auffassung eines Dichters ab. Wenn nun, wie bei unseren Dichtern, der Ehebruch als etwas ganz Gewöhnliches, als eine nothwendige Auffrischung und Belebung der stets in den düstersten Farben geschilderten Ehe hingestellt wird; wenn der Dichter seine ganze Kunst aufbietet, um den Gatten durch tölpelhaftes Benehmen, durch Schwerfälligkeit und Borniertheit in Reden und Handeln, durch altväterische Anschauungen in den Augen des Publicums lächerlich zu machen, während der Ehebrecher als vollendeter „wit" und „gentleman" die Herzen aller bezaubert; wenn ferner nicht etwa die Allgewalt der Leidenschaft das Motiv für den Bruch der ehelichen Treue bildet, weil die Menschen in diesen Lustspielen im allgemeinen sehr wenig Gefühl verrathen, sei es, dass es ihnen wirklich abgeht, sei es, dass es ihnen unzeitgemäß, unmodern erscheint, Gefühl zu zeigen; wenn vielmehr ganz wie im französischen Ehebruchsdrama durch das Liebesgetändel mit einem Hausfreunde nur einer Mode gehuldigt wird, nur der Drang zur Unterhaltung befriedigt werden soll; wenn endlich jenseits des Canals dieses bei den Franzosen vermöge ihres Nationalcharakters immerhin nach außen gefällig gleißende, sich in taktvollen und liebenswürdigen Formen bewegende Verhältnis entsprechend dem derbsinnlichen Charakter des Engländers, der freieren und ungezwungeneren, dabei aber keineswegs gefälligeren und graziöseren Art seines Ausdruckes, in seiner ganzen unverhüllten Frechheit und Schamlosigkeit uns vor Augen geführt wird; wenn der Mangel jeglichen moralischen Gefühles nicht wenigstens zu verhüllen gesucht wird, worin ja in letzter Linie doch noch eine Ahnung von der ethischen Aufgabe der Kunst gefunden werden kann; wenn im Gegentheile dieser Mangel mit cynischer Ostentation als Vorzug

gepriesen wird: dann muss man Engels (Literaturgeschichte, S. 244) Urtheil zustimmen: „Es ist einfach gemein, roh, viehisch-unanständig.“

Allerdings lässt sich, genau genommen, auch in Bezug auf diesen Punkt zwischen den vier Dichtern doch ein Unterschied constatieren. Uneingeschränkt passt das im Früheren Gesagte auf Wycherley, bei Congreve ist wenigstens in Bezug auf die Form das Streben nach französischer Eleganz bemerkbar, Vanbrugh und Farquhar bemühen sich zum mindesten, moralisch zu sein; doch wenn man in fast allen Literaturgeschichten die beiden letzteren in moralischer Beziehung weit über Wycherley und Congreve stellt, so lässt man sich zu sehr durch die Vorreden dieser Dichter imponieren und prüft ihre Stücke nicht genau. Anderseits geht man von einer vorgefassten Meinung aus, indem man glaubt, Colliers Schrift gegen die Unmoralität der Bühne habe in so kurzer Zeit einen völligen Umschwung herbeigeführt. Das einzige Zugeständnis, das z. B. Vanbrugh der neuen Moral macht, besteht darin, dass am Schlusse Sitte, Natur und Wahrheit siegen, aber nicht etwa, weil der Gang der Handlung und die Entwicklung der Charaktere dazu hindrängt, sondern weil es nach den neuen Anschauungen gefordert wird. „Nachdem sich das Laster durch fünf Acte hat gut sein lassen, wartet am Schlusse eine gewisse poetische Gerechtigkeit der Tugend bei Tische auf,“ sagt Engel. Es ist ja richtig, dass der schnelle Übergang des englischen Lustspiels von der zügellosesten Ausschweifung zu sentimentalem Moralisieren und endlich zu trockener Langweiligkeit „überraschend genug“ (Hettner, S. 128) ist, aber Farquhar und Vanbrugh haben dabei nicht die Vermittlerrolle gespielt, die müssen wir Cibber und Steele zuerkennen.

Über das Unsittliche in den Stücken dieser Dichter ist viel geschrieben worden. Am bekanntesten ist, was Macaulay a. a. O., S. 148 uff., darüber sagt. „Es ist nicht leicht, in diesem Punkte zu streng zu sein,“ meint er, und doch war er es. Wer in so lichtvoller Weise den Einfluss des Puritanismus auf die Entwicklung Englands geschildert, wer wie er von der Richtigkeit des Satzes durchdrungen ist: „They were, to a great extent the creatures of their age“ (Macaulay a. a. O., S. 155), sollte den

historischen Standpunkt einnehmen und diese Dichter als Kinder ihrer Zeit zu erklären suchen, nicht den unverrückbaren ästhetischen und ethischen Maßstab an ihre Werke legen und sie verdammen, weil sie „associate vice with those things which men value most and desire most, and virtue with every thing ridiculous and degrading“ (Macaulay a. a. O., S. 149). Von unserem Standpunkte aus sind ja sowohl die Ethik jener Zeit, als auch der Ausdruck derselben unbedingt verwerflich, doch darf man mit diesen Dichtern nicht zu strenge ins Gericht gehen, weil sie sich über ihre Zeit nicht zu erheben vermochten. Besonders Congreve musste ja dafür büßen, in einer solchen Periode gelebt zu haben, unter günstigeren Verhältnissen wäre er vielleicht der Molière seines Volkes geworden. Leigh Hunt bemüht sich, seine Schützlinge zu vertheidigen, und weist wiederum zunächst auf die Verschiedenheit der Sitten in verschiedenen Zeitaltern hin, wobei er als Skeptiker unserem Zeitalter nicht ohneweiters den Vorzug einräumen möchte; anderseits beruft er sich auf den durch vielfache Erfahrung bestätigten Satz, dass die Leute, von einer gewissen Eitelkeit getrieben, schlechter zu erscheinen, als sie sind, oft viel ärger reden, als sie handeln. Die Richtigkeit dieser Beobachtung geben wir ohneweiters zu, aber auf unsere Dramatiker lässt sie sich nicht anwenden. Dramen, in welchen die Handlung zum größten Theil durch Reden ersetzt wird, gibt es im Englischen wenige. Das englische Naturell widerstrebt dem Molière'schen Drama zum Beispiel so entschieden, dass alle Nachahmer des französischen Dichters instinctiv dessen Reden in Handlungen umgesetzt haben. Die Personen unserer Dramatiker reden nicht nur schlecht, d. h. unzweideutig gemein, aber geistreich, sondern sie handeln auch schlecht. Voltaire hat richtiger geurtheilt (Volt., Letters concerning the English Nation): „The language is everywhere that of men of fashion, but their actions are those of knaves, a proof that he was well acquainted with human nature, and frequented what we call polite company.“ (Die Stelle findet sich in der französischen Ausgabe nicht.) Charles Lambs Ansicht endlich (sein „Essay on the artificial comedy of the last century“ ist in Leigh Hunts „Biographical and Critical Notices“ eingefügt), dass

die Welt der Dramatiker eine Art Feenland sei, „a conventional world“, in der unser Sitten- und Rechtscodex keine Geltung hätten, die so zu betrachten sei wie die Welt, in welcher die Kindermärchen spielen, ist von Macaulay gründlich widerlegt worden. Wenn die Dichter mit geflissentlichem Eifer und mit größter Genauigkeit die reale Welt um sich herum dargestellt haben, so dürfen sie keinen Anspruch darauf erheben, als Märchenerzähler von jeder Verantwortung absolviert zu werden. Sie haben ihre Welt geschildert, wie sie war, als getreue Beobachter und gute Zeichner; daran, dass sie so schlecht war, tragen nicht sie die Schuld; wie ihre Vorreden beweisen, waren sie sich ihrer Sittenlosigkeit gar nicht bewusst, das ganze Zeitalter litt an „moral insanity“. Wer wollte da auf die Repräsentanten desselben den ersten Stein werfen?

Der Umstand, dass unser Dichter nicht von der Höhe einer geläuterten Moral herab die Welt und die Verhältnisse betrachtet, dass er sich in der Idee nicht über die so durchaus unbefriedigende Realität seines Zeitalters zu erheben vermag, hat für ihn aber auch noch einen gar schwerwiegenden Nachtheil, der von Macaulay wohl angedeutet, von keinem Kritiker aber gebürend hervorgehoben worden ist. Wer auf den Ruhm eines guten Lustspieldichters Anspruch erheben will, muss Humor besitzen. Das Wort ist natürlich nicht im Sinne des Volkes aufzufassen. „Humor ist“, heißt es sehr bezeichnend in dem betreffenden Artikel des Meyer'schen Conversations-Lexikons (5. Auflage), „das Erhabene in der Komik. Wenn ich das Nichtige, Mangelhafte, Unvernünftige, der Idee Widerstreitende erkenne und es lächerlich mache, so ist das vorderhand nur komisch; erst wenn ich den Sieg der Idee auch wirklich zum Ausdruck bringe, sei es, indem ich mich in optimistischer Seelenruhe in meinem Glauben an die Überlegenheit der Idee behaupte (Humor im engeren Sinne), sei es, dass ich den äußeren Sieg des Nichtigen über das Ewige zähneknirschend als etwas Schädliches bekämpfe, in meinem Bewusstsein aber umso stärker von dem alleinigen Rechte der Idee überzeugt bin (satirischer Humor), sei es endlich, dass ich das Nichtige sich selbst vernichten und der Idee auch äußerlich zur Geltung verhelfen lasse (ironischer Humor), habe ich meinen Stoff mit ‚Humor‘ behandelt.“

„Humour is always the result of a contrast ... The greatest contrast is that which exists between the ideal and real; it is humour which solves even this problem and hence deserves the name of poetry ... Wit lies in single thought, humour in description, in the juxtaposition of serious and ludicrous objects, not in any one of them exclusively, but in the general effect of the whole," sagt in demselben Sinne Dr. Lewis Scharf in seinen „Literary Impressions" (Aschersleben, 1881, S. 66 uff.). Diesen Humor besaß Shakespeare; Congreve fehlt derselbe, eben weil er nicht von der Höhe der Idee, von der Warte einer geläuterten Moral die Dinge betrachtet, und als echter Dichter deren Gegensatz zu der ethischen Idee zu künstlerischem Ausdruck bringt, weil er nicht über, sondern mitten in den Ereignissen steht, und so hat er trotz all seines „witticism" den Endzweck des Lustspieles nicht erfüllt. Interessant ist es jedenfalls, bei dieser Gelegenheit auf des Dichters eigene Ansichten über den Humor hier näher einzugehen, Ansichten, die in einem am 10. Juli 1695 an Dennis geschickten und von diesem bald nachher veröffentlichten „Essay on Humour in Comedy" niedergelegt sind. Humor ist für ihn „a singular and unavoidable manner of doing or saying anything, peculiar and natural to one man only, by which his speech and actions are distinguished from those of other men". Wer erinnert sich da nicht sofort an Ben Jonsons Auffassung des „humour", ausgedrückt in dem Epilog zu „Every Man in his Humour":

„A humour is the bias of the mind
By which with violence 't is one way inclined
And in all changes that way bends the will."

So kommt Congreve zu dem uns fremdartig anmuthenden Satze, Weiber hätten keinen Humor, weil, wenn bei einem Weibe etwas Komisches oder Lächerliches sich zeige, es wenig mehr als „erworbene Narrheit" (acquired folly) sei. Anderseits findet er, dass der Humor in seinem Sinne ein speciell englisches Gewächs sei, das sonst nirgends so gut fortkomme, und nimmt sogar einen Anlauf, dies in ganz moderner Weise zu erklären, indem er es auf die Lebensweise der Engländer, besonders auf ihre reichliche Fleischkost, zurückführt. Der Lustspieldichter hat also nach seiner

Ansicht Leute auf die Bühne zu bringen, die mit irgend einer Lächerlichkeit behaftet sind, aber von Natur aus; darum wendet er sich mit aller Energie gegen die sogenannten „comedies of the day“, welche, wie er es ausdrückt, „are stuffed with grotesque figures and farce-fools“. Er mag keine „follies entirely abstracted from both humour and nature“. Persönliche Defecte, auf den Körper und dessen Haltung bezügliche Eigenheiten, ja selbst Affectation will er auf der Bühne nicht dulden, — nach seinen Ansichten ist das auch ganz erklärlich. Er stellt sogar einen Unterschied zwischen „wit“ und „humour“ fest. Wenn eine Person „surprisingly and pleasantly“ spricht, so ist das „wit“, nicht „humour“.

Alles in allem betrachtet, ist dieser Essay mehr eine Abhandlung über die Charaktere im Lustspiel als über den Humor. Von dem Wesen desselben hat der Dichter kaum eine dunkle Ahnung.

Ehe wir an die Betrachtung der einzelnen Lustspiele des Dichters schreiten, müssen wir noch eine wichtige Frage besprechen, nämlich das Verhältnis Congreves zu Molière. Dass dieser auf die englischen Lustspieldichter einen mächtigen Einfluss ausgeübt hat, unterliegt gar keinem Zweifel. Schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (Molière starb 1673) waren Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen in Menge da. Ward sagt in seiner „History of Engl. Dram. Lit.“, II, 477: „Molière was copied by our English dramatists more unscrupulously than probably any other writer before or since.“ (Genaueres über dieses Thema findet man in Dr. Claas Humbert: Molière in England [Jahresbericht des Bielefelder Gymnasiums vom Jahre 1875]). Schon Dryden war bei Molière in die Schule gegangen, Wycherleys Abhängigkeit von dem Franzosen hat H. Krause in „Wycherley und seine französischen Quellen“ untersucht, und für Congreve hat sich Bennewitz in „Congreve und Molière“ derselben Aufgabe unterzogen. Gegen die Art und Weise nun, in welcher Bennewitz dieses Verhältnis darstellt, müssen wir uns schon hier aufs entschiedenste wenden. Eine Abhängigkeit Congreves von Molière hat bisher niemand in Abrede gestellt, noch wird es wohl in Zukunft jemand thun, aber

die besonnene Kritik wird es auch nach der Bennewitz'schen Schrift dabei bewenden lassen, „nur die auffallendste Fühlung der Congreve'schen Dramen mit dem französischen Theater“ (Bennewitz, S. 152) zuzugestehen, sie wird mit Grisy (a. a. O., S. 293) sagen: „Congreve lui prenait ses modes, ses rubans, l'accent poli et quelque peu apprêté de ses salons, des formules de sa salutation“ und die so ziemlich gleichlautenden Urtheile von Johnson, Ward, Taine, Hettner, Proelß, Gosse etc. auch fürderhin unterschreiben. Wir haben absolut keinen Anlass, uns mit Bennewitz die Thätigkeit des Dichters bei Abfassung oder, wie er sagt, Umgestaltung eines Stückes folgendermaßen vorzustellen: „In ein zum Vorbild genommenes Stück Molières baut er mit Meisterschaft eine Anzahl anderer, sei es im Gesammtriss, sei es in einzelnen Zügen. Bald verbindet er mehrere Charaktere zu einem, bald löst er einen in mehrere auf. Er bringt als Erzählung, was früher Handlung gewesen war, vertauscht Charaktere des einen mit der Handlung eines anderen Stückes und verknüpft die Charaktere der verschiedenen Stücke zu einem Spiel, um dann wieder die verschiedensten Handlungen zum Ausdruck eines Charakters zu vereinigen.“ Kann wirklich jemand glauben, dass der Dichter Congreve, ein junger, lebenslustiger Mann, der ein guter Beobachter war, und dem daher die Welt um ihn herum Stoff genug bot, — dass dieser Congreve in so handwerksmäßiger Weise seine Stücke aus Molière sich zusammenschnitt, dass die Molière'schen Lustspiele für ihn eine reichere Fundgrube waren als die englische Gesellschaft, dass er mit Willen und Absicht von vornherein als Plagiator auftrat, er, der in der Widmung zum „Double Dealer“ ausdrücklich sagt: „I do not know, that I have borrowed one hint of it (the fable) anywhere?“ So geistreich die Bennewitz'sche Arbeit auch sein mag, so problematisch sind ihre Ergebnisse.

Der große auf seine Untersuchung gewendete Scharfsinn wird uns in der Vorstellung nicht irre machen, dass Congreve, ein gründlicher Kenner und Bewunderer des französischen Lustspieldichters, von vornherein bestrebt war, demselben nachzueifern, aber in selbständigen Schöpfungen seines Dichtergeistes, nicht in Umarbeitungen und Nach-

ahmungen. Von bewusster Nachahmung kann in den seltensten Fällen die Rede sein. Congreve war so weit Dichter, dass er, selbst wenn er die Absicht gehabt hätte, nicht im Stande gewesen wäre, bloß zu copieren. Dass Ähnlichkeiten in den Charakteren und Handlungen in Menge da sind, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, dass gewisse Lustspielcharaktere so alt sind wie die Bühne und fast jeden Dichter mächtig angezogen haben. Im übrigen stellt ja jedes Zeitalter die Summe der Errungenschaften aller früheren Perioden und der seiner eigenen dar, nichts geht verloren. So hat Congreve auch Molière in sich aufgenommen und verarbeitet. Das thut seiner Originalität keinen Abbruch, darum werden wir uns ihn keineswegs als Plagiator vorstellen dürfen. Endlich hat Bennewitz ganz vergessen, eines Dichters Erwähnung zu thun, dessen Einfluss auf Congreve wohl zum mindesten ebenso groß war wie der Molières, nämlich Wycherleys, der übrigens auch schon stark von Molière beeinflusst erscheint. Im einzelnen wird sich bei Besprechung der einzelnen Stücke noch oft Gelegenheit bieten, auf Molière zurückzukommen. Nach dem bisher Gesagten ist es wohl klar, welche Art des Lustspieles unserem Dichter besonders zusagen musste. Er eignet sich am besten für die Sittenkomödie: seine beiden ersten Stücke, von denen „The Old Bachelor" mehr Intriguen-, „The Double-Dealer" mehr Charakterstück ist, deuten auf diese Begabung hin, die beiden letzten, „Love for Love" und „The Way of the World" zeigen sie im hellsten Lichte.

Nach dieser allgemeinen Würdigung folge nun die specielle Besprechung der einzelnen Stücke.

The Old Bachelor.

Äußere Geschichte des Stückes.

Dieses Lustspiel brachte der Dichter im Jahre 1691 entweder ganz oder doch größtentheils fertig nach London mit. Entstanden ist es zwischen 1688 und 1691 während der Zeit zwischen Congreves Abreise von Dublin und seinem Eintreffen in London, wobei Gosses abweichende Ansicht über diese Phase in des Dichters Leben acceptiert erscheint (siehe Congreves Leben, I. Theil dieser Arbeit, S. 3 u. 4). In

seiner Erwiderung auf die Angriffe Colliers, in den bekannten „Amendments etc.“ hat Congreve über die Entstehung des „Alten Junggesellen“ einige Aufschlüsse gegeben, welche von allen Biographen und Kritikern citiert werden. „That comedy was written,“ sagt er da, „as several know, some years before it was acted. When I wrote it, I had little thoughts of the stage; but did it to amuse myself in a slow recovery from a fit of sickness. Afterwards, through my indiscretion, it was seen, and, in some little time more, it was acted; and I, through the remainder of my indiscretion, suffered myself to be drawn into the prosecution of a difficult and thankless study, and to be involved in a perpetual war with knaves and fools.“

Als Geburtsstätte unseres Dramas wird überall ein Garten bezeichnet, entweder der von Stretton Hall oder der von Aldermaston in Berkshire. Wo sich die „legend“ von dem Garten zuerst findet, konnten wir nicht entdecken, jedenfalls ist sie nicht unwahrscheinlich. Congreve verließ gegen Ende des Jahres 1688 Dublin, verbrachte die Zeit bis zum März 1691 in Staffordshire, und zwar wahrscheinlich zum großen Theile als Kranker oder doch als Reconvalescent. Es ist nicht einzusehen, warum man mit Johnson (S. 21) an der Richtigkeit der vom Dichter gemachten Angaben zweifeln sollte, umsoweniger als auch sonst alles zusammenstimmt. Als Entstehungszeit setzt Gosse den Sommer oder Frühherbst 1690 an. Congreve sagt in seiner „dedication“: „Had it been acted when it was first written, more might have been said in its behalf; ignorance of the town and stage would then have been excuses in a young writer, which now, almost four years experience will scarcely allow of.“

Diese „dedication“ wurde im März 1693 geschrieben; wir kämen demnach auf das Jahr 1689, und zwar wohl auf die zweite Hälfte desselben, zurück. Warum Gosse gerade Sommer oder Frühherbst 1690 annimmt, wissen wir nicht; er selbst führt keine Gründe dafür an, sondern meint nur: „We shall not be far wrong if we conjecture etc.“ Wollte er dadurch vielleicht die Wahrheit des von Southerne Dr. Birch erstatteten Berichtes retten, wonach nur zwei Jahre zwischen der Abfassung und der Aufführung des

Stückes lagen? Alle vorhandenen Angaben weisen auf den Sommer oder Herbst des Jahres 1689, und damit stimmt auch die allgemeine Annahme, dass der Dichter bei Abfassung des Werkes neunzehn Jahre alt war. Über die weiteren Schicksale des Stückes lesen wir in dem von Southerne über seinen Freund gegebenen Berichte, der in der Handschrift des Verfassers selbst im „British Museum“ liegt und in einem Appendix von Gosse in seiner Originalform abgedruckt worden ist: „. . . Haveing little Acquaintance withe the traders in that way, his Cozens recommended him to a friend of theirs (wahrscheinlich Southerne selbst), who was very usefull to him in the whole course of his play, he engag'd Mr. Dryden in its favour, who upon reading it sayd he never saw such a first play in his life, but the Author not being acquainted with the stage or the town, it would be pity to have it miscarry for want of a little Assistance: the stuff was rich indeed, it wanted only the fashionable cutt of the town. To help that Mr. Dryden, Mr. Manwayring, and Mr. Southern red it with great care, and Mr. Dryden putt it in the order it was playd, Mr. Southerne obtaind of Mr. Thos: Davenant who then governd the Playhouse, that Mr. Congreve shoud have the privilege of the Playhouse half a year before his play was playd, wh. I never knew allowd any one before: it was playd with great success that play made him many friends, etc.“ Im vorstehenden ist so ziemlich alles gesagt, was wir wissen: durch Southerne an Dryden empfohlen, wird unser Dichter von diesem freundlich aufgenommen, sein Stück, dessen Bedeutung allen sogleich klar wird, von Dryden, Maynwaring und Southerne für die Bühne hergerichtet und dessen Aufführung an dem damals einzigen Londoner Theater, dem Drury Lane- oder Theatre Royal durchgesetzt. Für das der ersten Aufführung vorangehende Halbjahr erhält der Dichter freien Eintritt ins Theater, eine bis dahin nicht dagewesene Begünstigung. Im Jänner 1693 wird „Der alte Junggesell“ aufgeführt; der Erfolg ist ein großartiger. Davies erzählt in seinen „Dramatic Miscellanies“, dass, als Mrs. Barry (dafür sollte Mrs. Leigh stehen, siehe Gosse, S. 37), Mrs. Bracegirdle, Mrs. Mountfort und Mrs. Bowman zum Schlusse zusammen auf der Bühne erschienen, die Beifallsrufe und Applause des begeisterten

Publicums gar kein Ende nehmen wollten. Vierzehn Tage nacheinander wurde das Stück bei stets gefülltem Hause gespielt. Auch in Buchform wurde es sehr bald vergriffen, am 23. März 1693 wurde bereits die dritte Auflage veröffentlicht. Selbst die Kritik kam dem Dichter nicht nur mit Wohlwollen, sogar mit Begeisterung entgegen.

In der neben Leigh Hunt benützten älteren Ausgabe der Lustspiele Congreves (The Works of Mr. William Congreve: In Three Volumes. Consisting of his Plays and Poems. The Sixth Edition. London: Printed for J. and R. Tonson and S. Draper in the Strand. 1753.) — es ist dies die sechste Ausgabe der im Jahre 1710 erschienenen, von Tonson veröffentlichten ersten Gesammtsausgabe (von uns im I. Theile dieser Arbeit, S. 20 uff., erwähnt) — in dieser älteren Ausgabe also finden wir nach einer nichtssagenden „Preface“ der Herausgeber eine hübsche bildliche Darstellung der Scene zwischen Heartwell und Sylvia. Er steht in der Thür, entschlossen wegzugehen, sie aber sitzt schluchzend, ihm halb abgekehrt, da. Er blickt auf die Weinende, ärgerlich, aber innerlich schon bezwungen; Geberde und Stellung lassen uns keinen Moment daran zweifeln, dass er bald zu ihren Füßen liegen wird. Auf dem Titelblatte stehen ein paar Verse aus Horatius, Epist. I, Lib. II:

„Quem tulit ad Scenam ventoso gloria Curru,
Exanimat lentus Spectator; sedulus inflat.
Sic leve, sic parvum est, animum quod laudis avarum
Subruit, aut reficit . . .“

Nun folgt die schon erwähnte „Dedication To the Right Honourable Charles Lord Clifford, of Lanesborough, etc. . . .“, ein schales Product der Schmeichelmanie jener Zeit, wichtig einzig und allein durch die früher benützte chronologische Bemerkung. Wenn wir's nicht schon von anderen Seiten wüssten, könnten wir auch wieder aus dieser Widmung erfahren, wie günstig das Stück von Publicum und Kritik aufgenommen wurde. Wenn Congreve endlich meint, dass er alle Fehler seines Stückes kenne, so denkt er offenbar nicht an den Hauptfehler, die Unsittlichkeit, ein weiterer Beweis dafür, dass unsere Anschauungsweise ihm ganz fremd war. Die sich anschließenden „Commendatory Verses“ finden

sich auch schon in der Leigh Hunt'schen Ausgabe. Southerne ermuntert Congreve, kühner um die Natur zu werben, er sei gemacht, ihr Entführer zu werden. Wycherley habe seine Ruhe der Größe nicht opfern wollen, Ethere(d)ge sei in wildem Taumel zugrunde gegangen, Lee und Otway seien todt. Congreve sei der einzige, der die Erbschaft des alten Dryden anzutreten würdig sei. Zuletzt rühmt sich Southerne seiner Freundschaft mit unserem Dichter: „But my best Praise is, that I am your Friend.“ J. Marshs Verse sind ein begeisterter Hymnus auf Congreves allgewaltigen Dichterflug, auf seine Naturwahrheit, seine zugleich vom Safte der Jugend strotzende und von dem Gewichte der Jahre im gleichen erhaltene Dichtung, Bevil Higgons endlich rühmt den Witz des Dichters, der so reich, so freigebig verschwendet sei, dass man schon wieder etwas Neues verliere, wenn man das Alte zu lange belache oder beklatsche.

„Thou shalt succeed, the Glory of the Stage,
Adorn and entertain the coming Age,“

schließt der bewundernde Lobredner.

Das Stück selbst wurde in der üblichen Weise durch einen Prolog eröffnet, der vom Dichter selbst geschrieben ist und von der berühmten Mrs. Bracegirdle vorgetragen wurde. Dabei mag erwähnt werden, dass die Darstellung weiblicher Personen durch Schauspielerinnen erst unter Karl II. von Frankreich aus in England Eingang fand, und dass natürlich die Dichter jener Zeit dem Publicum einen besonders pikanten Genuss zu bereiten vermeinten, wenn sie jungen und schönen Weibern die unzüchtigsten und schamlosesten Reden in den Mund legten. Wenn aber Engel, S. 243, zur Bekräftigung dieser Thatsache sagt: „Man lese, wenn man sich nicht fürchtet, z. B. den Prolog zu dem ‚Alten Junggesellen‘ von Congreve und denke sich den von einem Mädchen vorgetragen!“, so irrt er ganz entschieden. Dieser Prolog ist nämlich äußerst zahm. Man urtheile selbst: „Früher,“ sagt der Dichter,

„Prologues were serious Speeches, before Plays;
Grave solemn Things, as Graces are to Feasts;
Where Poets begg'd a Blessing from their Guests.
But now, no more like Suppliants we come;

A Play makes war, and Prologue is the Drum:
Arm'd with keen Satire, and with pointed Wit,
We threaten you who do for Judges sit,
To save our Plays, or else we'll damn your Pit."

Heute aber handle es sich um das erstgeborene Stück eines jungen Autors, darum kehre der Prolog zu den höflichen Formen der Vorzeit zurück und bitte bescheidentlich um die Gunst des Publicums. Allerdings gibt die Schauspielerin die Versicherung, der Dichter könne auch boshaft sein, wenn er wolle, und die Scham werde er bald ausgewachsen haben. Heute aber wolle sie für den Anfänger als weiblicher Advocat plaidieren. Da vergisst sie, was sie zu sagen hat, und nachdem sie ihr Malheur in einigen allerdings derben, damals aber in der Conversation allgemein üblichen Ausdrücken, wie „hang me, the deuce take me, I shall be hang'd" verwünscht hat, rennt sie davon.

Warum man sich da fürchten sollte, den Prolog zu lesen, sehen wir nicht ein, den könnte man fast in einem Nonnenkloster lesen. Er ist munter, launig und frei von jeder Zote, ja die Wendung mit dem Vergessen und Davonlaufen ist wohl eigens für die Schauspielerin erfunden, damit diese die Anmuth ihrer Bewegungen vor dem Publicum zeigen könne. Für eine kokette Schauspielerin ist ein solcher Prolog sehr dankbar, das soll allerdings Mrs. Bracegirdle nicht gewesen sein, dagegen rühmen alle ihre natürliche Anmuth, und das ist mehr. Oder sollte Engel den Prolog gemeint haben, der dem eben besprochenen in Tonsons Ausgabe vorangeht? Dieser hat einen Lord Falkland zum Verfasser, wurde aber nicht gesprochen. Gosse, S. 39, bezeichnet denselben als „very clever, but most indecent". Auch dieses Urtheil scheint uns zu hart. Wohl ist viel von geschlechtlichen Beziehungen darin die Rede und der Vergleich, mit dem er anhebt, nicht sehr delicat. Die Bühne ist eine Witwe, welcher der Schriftsteller-Bräutigam nur schüchtern naht, weiß er doch sehr wohl, dass sie sehr schwer zu befriedigen ist, weil sie eine lange Erfahrung hinter sich hat, und dass sie den „miserable sinner", der „ihre Flamme nicht löschen kann", wüthend wegschleudert; auch die folgenden Anspielungen auf alte verliebte Männer und junge leidenschaftliche Weiber entsprechen unserem Geschmacke nicht.

Aber wenn man diesen Prolog mit anderen aus der Zeit vergleicht, so gehört er nicht zu den ärgsten. Immerhin mag Engel mit größerem Rechte diesen gemeint haben, oder er hat sich mit dem Prolog zum „Double Dealer“ geirrt, der thatsächlich stärker aufträgt.

Endlich folgt der Theaterzettel, der für uns kein weiteres Interesse hat.

Analyse des Stückes.

Act I.

Bellmour und Vainlove begegnen einander. Der Theaterzettel gibt uns über den ersteren nur an „in Love with Belinda“, von letzterem sagt er, was wir schon aus der Wahl des Namens errathen können, „capricious in his Love“. Der Zuschauer hat zwei Lebemänner vor sich. Vainlove behauptet, Geschäfte zu haben, wobei er Briefe zeigt. Nun entspinnt sich eine philosophische Erörterung über „Geschäfte“, welche uns die Lebensansichten der beiden jungen Leute deutlich enthüllt. „Business is the rub of life, perverts our aim, casts off the bias and leaves us wide and short of the intended mark.“ Dieses angestrebte Ziel ist das Vergnügen, welches Bellmour in launiger Rede über das von ihm verachtete Wissen stellt, da es ihn frei von Kummer und Sorgen in höheren Sphären weilen lasse. Nach dieser allgemeinen Einleitung, welche als „stimmender Accord“ sehr glücklich gewählt ist, weil wir aus derselben uns sofort darüber klar werden, in welcher Gesellschaft wir uns bewegen werden, weiß der Dichter auf geschickte und ungezwungene Weise zur Handlung hinüberzuleiten. Vainlove ist ein an Liebe überreicher Mann, der überall Liebschaften anknüpft, aber zu flatterhaft ist, als dass er es irgendwo lange aushalten könnte. Solange es gilt, das Herz des Mädchens oder der Frau zu gewinnen, ist er der stürmischeste Liebhaber, wie er aber sein Ziel erreicht hat, ja eigentlich sobald er nur sieht, dass er es ohne Widerstand erreichen kann, bricht er ab. So will er jetzt auch der schönen Sylvia den Laufpass geben, die nach Bellmours Versicherung ihn (Vainlove) aufs wärmste liebt.

Und Bellmour muss es doch wissen; denn Vainlove wirft ihm vor: „Wie kannst du von ihrer Treue mir gegen-

über reden, „who hast had her?“ Bellmour gibt dies zu: „I by treach'ry had stol'n the bliss, but not her affectation.“ Diese Auseinandersetzung sowie das sich daranschließende Witzeln über jenes Muster von Treue, das man den Ehemännern empfehlen sollte, sind ganz und gar in dem Tone gehalten, der damals auch in den besseren Kreisen und im Verkehr mit Damen angeschlagen werden durfte. (Führte doch eine Dame vom höchsten Range in einer Theaterloge mit Congreve laut ein Gespräch, dass heutzutage kein Mann im traulichsten Zusammensein sich erlauben würde [Hettner, S. 111, nach einem Berichte Walter Scotts in seiner Swift-Biographie]; überbot doch Karls II. Maitresse, die Herzogin von Cleveland, an frecher Ungeniertheit jede niedrige Straßendirne, Beweis hiefür die in Leigh Hunts „Biogr. and Crit. Not. XI“, ausführlich wiedergegebene Art ihres Bekanntwerdens mit Wycherley; wollte doch Madame Pepys ihrem durch seine Tagebuchberichte aus jener Zeit bekannten Gatten einst nachts, während er schlief, durch eine etwas schmerzhafte Operation mit einer glühenden Feuerzange seine fernere Untreue unmöglich machen, was aber noch rechtzeitig verhindert wurde [Hettner, S. 111] etc.) Diese Stellvertretung in der Liebe (Sylvia hielt Bellmour in jener Nacht bis zum letzten Augenblicke für Vainlove) erinnert an ein ähnliches Abenteuer Don Juans, mit größter sinnlicher Glut dargestellt im Lenau'schen Fragment in der Scene zwischen der Herzogin Isabella, die ihren Antonio erwartet, und Don Juan (in Meyers Ausgabe, II. Band, S. 446 und 447), und an den Plan zur Rettung Claudios und zur gleichzeitigen Wahrung der Jungfräulichkeit Isabellens in „Measure for Measure“, nach welchem Mariana in der Verkleidung Isabellens sich dem Statthalter preisgibt; übrigens kommt ein solches Quiproquo auch in „All's well that ends well“ vor.

Doch auf Sylvia sind die beiden Freunde nur zufällig zu sprechen gekommen. Ebenso scheinbar zufällig erfahren wir, dass ein griesgrämiger alter Weiberfeind, eben der alte Junggeselle, der dem Stücke den Namen gegeben hat, auf dem Theaterzettel mit den Worten: „A surly old Batchelor, pretending to slight Women“ charakterisiert, sich um die schöne Sylvia bewirbt, und die beiden Lebe-

männer freuen sich schon im voraus auf die unausbleiblichen komischen Scenen, die sich daraus ergeben müssen. Ein zweiter Brief, durch welchen Vainlove seinen in den heiteren Höhen des Epikuräismus schwebenden Freund auf die Erde zurückzuführen beabsichtigt, stammt von Laetitia, der jungen Gattin des alten Banquiers Fondlewife. „It is an appointment for me this evening; Fondlewife will be out of town this evening and talks of sending for Mr. Spintext to keep me company, but I'll take care he shall not be at home,“ schreibt die junge Lady. Spintext ist ein „Fanatic one-ey'd Parson“. Da ist es begreiflich, dass Frau Laetitia, schon durch den Namen als Freundin heiteren Lebensgenusses gekennzeichnet, sich lieber mit unserem Vainlove unterhielte. Am besten wäre es übrigens, wenn er in der Tracht des puritanischen Priesters käme. Nach den Grundsätzen, die Vainlove früher entwickelt hat, können wir begreifen, dass er diese reife Frucht, welche ihm jetzt ohne Mühe in den Schoß fällt, verschmäht: „Faith I hate Love when 'tis forc'd upon a Man, as I do Wine.“ So will er denn die Fortführung des Abenteuers seinem Freunde Bellmour überlassen, also wieder eine Art Stellvertretung in der Liebe, diesmal jedoch ohne Betrug. Bellmours Besorgnisse zerstreut er mit der cynischen Bemerkung: „If the spirit of cuckoldom be once raised up in a woman, the devil can't lay it, till she has done't.“ Endlich erfahren wir noch, dass der alte Fondlewife ein recht unangenehmer Patron sei, sehr zärtlich gegen sein Weibchen (Vergl. den Namen), aber auch sehr eifersüchtig, dabei ein puritanischer Zelot. Schließlich leiht sich Bellmour von Vainlove dessen verschlagenen Diener Setter aus, damit ihn dieser unterstütze.

Diese eine Scene bereitet uns also auf zwei Handlungen vor, die eine, welche man, nach dem Titel zu schließen, für die Haupthandlung halten sollte, obwohl sie in Wirklichkeit nur verhältnismäßig wenig Raum im Stücke einnimmt, die Affaire Heartwell-Sylvia, die andere bereits eingefädelte spielt zwischen Bellmour-Laetitia-Fondlewife. Aber Congreve war ein Kind seiner Zeit, und zu den Erfordernissen eines guten Lustspiels gehörte damals eine größere Zahl von „plots“ und reiche Verwicklungen. So genügen unserem

Dichter die zwei erwähnten Handlungen noch lange nicht. Die Verhältnisse, von denen bisher die Rede war, sind nur leichter, galanter Natur, daneben aber lieben unsere Helden auch tiefer. Wenigstens scheint es nach ihren Reden so, oder halten sie es für Modesache, auch eine fixe „mistress" zu haben? Es klingt jedenfalls sehr ernst, wenn Bellmour sagt: „It lies convenient for us to pay our afternoon services to our mistresses. I find J am damnably in love, I'm so uneasy for not having seen Belinda yesterday," worauf Vainlove ebenso ernst erwidert: „But I saw my Araminta; yet am as impatient." In den folgenden Scenen dient der erste Act der Charakteristik der männlichen Personen, die Frauen treten in demselben überhaupt noch nicht auf, was Gosse, S. 36, als „a whetting of the popular expectation wherein was a signal artifice" betrachtet. Von einem Fortschritt der Handlung kann da kaum die Rede sein, auch die vorgeführten Charaktere sind nicht neu, aber der geistreiche und lebhafte Dialog, die französische Eleganz des Ausdruckes, das blendende Sprühfeuer von Witz waren auf der englischen Bühne eine ganz unbekannte Erscheinung, das hatten weder Dryden noch Wycherley verstanden. In der Führung des Dialogs ist Congreve Molières Schüler, und zwar ein Schüler, dessen sich der Meister nicht zu schämen braucht.

Eine ziemlich farblose Persönlichkeit ist Sharper, der sich zu Bellmour gesellt, nachdem Vainlove ihn verlassen hat. Er ist eine Art Vertrauter wie in der französischen Tragödie und Komödie. Diesmal soll er den armen Bellmour aus des Zweifels Qualen retten. „Soll ich dieses stolze, unbeständige, affectierte, geistreiche und hübsche Mädchen heiraten?" fragt sich dieser. Sharper meint, er solle das Mädchen ganz und gar aufgeben, aber der Reiz der Weiblichkeit und ebensosehr der einer Mitgift von 12.000 Pfund sind zu verführerisch. „Why upon second thoughts she does not appear to be so very affected neither," ist sein Schluss, und er ist zur Ehe halb entschlossen. Das Thema über die Weiber in etwas anderer Tonart fortzusetzen, tritt der Hauptheld Heartwell zu den beiden. Das Disputieren geht nun wieder los, wie es überhaupt den Dramatikern jener Zeit vorzugsweise darauf ankam, in lange hingezo-

genen Wortgefechten ihren, respective der Helden Geist und Witz leuchten zu lassen, meist natürlich zum Schaden des Dramas, dessen Handlung durch solche Dialoge wenig gefördert wurde. Diese allgemeine Bemerkung passt in ihrem letzten Theile auf Congreve nur in sehr eingeschränktem Maße. Abgesehen von seinem letzten Lustspiele „The Way of the World" hat er stets seine an Witz und Eleganz von keinem andern übertroffenen Dialoge doch den Zwecken des Dramas in sehr geschickter Weise dienstbar zu machen gewusst, und wenn nicht für die Handlung, so doch wenigstens für die Charakteristik verwertet. Wenn man ihn mit Dryden, Wycherley, Farquhar und Vanbrugh vergleicht, sieht man ein, dass Hettner recht hat, wenn er sagt: „Congreve war der einzige schöpferische Dichtergeist seiner Zeit." Der Weiberfeind Heartwell beleuchtet mit ein paar Worten treffend das eigenthümliche Compagnieverhältnis in der Liebe zwischen Bellmour und Vainlove. „He does the drudgery in the mine and you stamp your imagery on the gold." Die übliche Art der Liebeswerbung, das „dressing, dancing, singing, sighing, whining, rhyming, flattering, lying, grining, cringing" erscheint ihm als „drudgery" der Liebe. Sein Standpunkt ist ein anderer. Auf die Bemerkung Sharpers: „He hates the Sex" erwidert er: „So I hate Physic too, yet I may love to take it for my Health." Gewissermaßen als hygienische Cur benützt er die Liebe wohl auch, aber sich in galante Verhältnisse einlassen, das mag er ebensowenig wie heiraten: „I would not be a cuckold to e'er an illustrious whore in England." Das Publicum dachte dabei wie bei der folgenden gelungenen Persiflage des biederen Philisters, der sich geschmeichelt fühlt, wenn „seine Kinder von dem oder jenem Herzog den oder jenen Zug haben," gewiss an die noch nicht lange entschwundene Zeit der Maitressenwirtschaft Karls II.

Dieser Heartwell erinnert an Molières „Misanthrope", das Nähere darüber wie überhaupt über bestehende oder von Bennewitz angenommene Verwandtschaft Molière'scher und Congreve'scher Charaktere folgt in der Schlussbetrachtung nach der Analyse jedes Stückes.

Als hätten wir noch nicht genug „plots" angekündigt

oder zum Theil begonnen gefunden, bereitet uns der Dichter auf einen weiteren vor. Sir Joseph Wittoll und sein Freund Bluffe gehen vorüber, was den andern Gelegenheit bietet, uns diese Herren vorzustellen. Captain Bluffe ist ein verabschiedeter Krieger, der mit seiner Tapferkeit und seinen Kriegsthaten bei jeder Gelegenheit prahlt und durch sein Bramarbasieren besonders furchtsamen und friedlichen Bürgersleuten imponiert, die er auch ordentlich auszusaugen versteht. Wenn er aber seine Tugenden beweisen soll, zeigt er sich als windiger und feiger Geselle. In ihm erkennen wir unschwer den „miles gloriosus“ der lateinischen Komödie, eine Lustspielfigur, so alt wie die Bühne und in England von jeher seit den Kämpfen mit Frankreich nicht selten. „He wears the habit of a soldier which now-a-days as often clokes cowardise, as a black gown does atheism. (Nebenbei eine Anspielung auf ungläubige Priester.)“ Dieser Glücksritter hat sich den biederen, aber furchtsamen und geistig ziemlich beschränkten Sir Joseph Wittoll zu seinem Opfer ausersehen. Sharper hat das edle Paar kaum erblickt, als in seinem findigen Hirn alsbald der Gedanke auftaucht, sie zu übertölpeln und für sich Geld herauszuschlagen, denn er steuert immer nur nach der Goldküste, der Liebe schöne Insel ist das Ziel der anderen. Das drücken die beiden Verszeilen aus, welche, wie bei Congreve und anderen Dichtern so häufig, den Actschluss bezeichnen. Sie lauten:

(You are bound) „For Love's fair Isle; I, for the golden Coast.
May each succeed in what he wishes most.“

Die fünf Handlungen des Stückes spielen demnach zwischen:

I. Heartwell—Sylvia (Haupthandlung);
II. Sharper—Wittoll—Bluffe;
III. Bellmour—Laetitia—Fondlewife;
IV. Bellmour—Belinda;
V. Vainlove—Araminta.

Nach dieser eingehenden Analyse des ersten Actes können wir uns in Bezug auf den zweiten viel kürzer fassen. Übrigens verdient der erste Act nicht nur deshalb eine ge-

nauere Erörterung, weil er die Voraussetzungen zur Handlung gibt, sondern auch rein künstlerisch betrachtet am höchsten steht. Handlung dürfen wir allerdings in demselben nicht suchen; was in den folgenden Acten daran zu viel ist, ist hier zu wenig; auch das muss man Gosse zugeben, dass die Charaktere nicht neu sind, aber die Art und Weise, wie der Dichter zu charakterisieren versteht, wie er leicht und zwanglos in Rede und Gegenrede ein getreues Bild seiner Helden zu zeichnen weiß, ehe er sie in Action treten lässt, ist meisterhaft, auch da müssen wir an Molières Beispiel denken. Von dem Dialog, der gerade in diesem Acte sich am herrlichsten entfaltet, ist schon gesprochen worden. Der erste Act ist trotz der dürftigen Handlung jedenfalls der beste und das Muster einer einfachen, erschöpfenden und dabei ungezwungenen Exposition.

Act II.

Auch dieser Act lässt sich noch leicht überblicken. Zwei voneinander vollkommen unabhängige, vorläufig gar nicht ineinandergreifende Handlungen füllen ihn aus. Sharper folgt wie ein Raubthier dem edlen Sir Joseph Wittoll, nach einer Gelegenheit spähend, mit ihm bekannt zu werden und ihm etwas abzuzwacken. Ein Monolog des letzteren bietet diese Gelegenheit. Wittoll ist nämlich, wie übrigens auch schon Bellmour im ersten Acte Sharper mitgetheilt hat, die Nacht zuvor, als er allein über jenen Platz gieng, auf dem er jetzt seine Meditationen anstellt, von einigen „nightwalkers“ angefallen worden, und nur Bellmours Eingreifen hat ihn vor der Ausplünderung gerettet. Bedankt hat sich der schmutzige Filz bei seinem Retter nicht, er ist merkwürdig schnell verschwunden. Nun, beim Anblick der Unglücksstätte, fasst ihn ein Schauer, wenn er daran denkt, was die „unmenschlichen Kannibalen“ mit ihm gemacht hätten. Sharper hat sofort seinen Plan fertig. Er erinnert sich des Gespräches mit Bellmour und will, indem er sich für den Retter ausgibt, den ersehnten Profit herausschlagen. Er stellt sich, als suche er eine Geldbörse, die er in der Nacht vorher verloren habe, fährt Wittoll an, als dieser ihn anspricht, wirft ihm Undank vor, da der Arme ihn nicht zu kennen erklärt, und weiß durch seine barsche,

leidenschaftliche Weise und durch sein Fluchen den andern so einzuschüchtern, dass dieser nun keinen Zweifel mehr daran zu äußern wagt, dass er diesen Sharper wohl kenne als seinen Retter von gestern nachts. Nun rückt der schlaue Intriguant mit seinem Wunsche heraus; da er die Börse, welche er während des Kampfes mit den Strolchen, demnach im Dienste Wittolls, verloren habe, nunmehr nicht wiederfinden könne, sei es doch nur recht und billig, dass er zum mindesten schadlos gehalten werde. Zwar krümmt und windet sich der alte Geizhals ganz gewaltig, aber vergebens. Er muss schließlich einen „letter of credit“ an den „Alderman“ Fondlewife hergeben, bei dem er Geld deponiert hat. So soll die Verbindung zwischen der zweiten und dritten Handlung angebahnt werden. Lustiger wird die Scene noch, als des Geprellten „back“, der tapfere Capitän, auf dem Plane erscheint. Der „Hector of Troy“ glaubt an dem armen Wittoll Spuren von ausgestandener Angst zu erblicken. Da fährt er auf. Er, der Unerschrockene, der die Furcht nicht kennt, will auch keinen andern feige sehen. Er greift an sein Schwert, denn gegen Schwache und Wehrlose spielt er stets den Bramarbas. Anders verhält er sich Sharper gegenüber. Er begrüßt ihn militärisch: „I honour you“ und möchte mit ihm fechten, oder er thut wenigstens so. Für ihn ist das Fechten alles, das Fechten um des Fechtens willen, nicht wie der in dieser Beziehung etwas altväterische Sharper sagt, um dem Freunde, dem Lande oder der Religion zu dienen. Dieses kurze Wechselgespräch erinnert an den Gegensatz der Ansichten zwischen Major Tellheim und Wachtmeister Werner (Minna von Barnhelm, Act III, Scene VII), nur hat Lessing einen würdigeren Mann die gute Sache vertreten lassen. Hier fällt auf, was besonders Leigh Hunt Congreve zum Vorwurf gemacht hat, dass nämlich alle seine Personen in der Art ihres Ausdruckes immer wieder an den gelehrten und stets witzig sein wollenden Dichter gemahnen und nicht conform ihrem individuellen Charakter sprechen. Aus Sharpers Munde klingen Sätze wie die obigen gar zu sonderbar. Gleich hier sei jedoch bemerkt, dass Leigh Hunts Ansicht sich hie und da bestätigt findet, im ganzen und großen aber falsch ist, wie denn so ziemlich alles, was dieser Kritiker über unseren Dichter sagt, nur sehr bedingt wahr

ist; man fühlt unschwer heraus, dass er unter den vier behandelten Dichtern dem armen Congreve am wenigsten hold ist. Nach dieser Fechtepisode beginnt Bluffe zu renommieren. Der in seiner Bewunderung ganz verblendete Wittoll stellt seinen tapferen Freund auf eine Stufe mit Cannibal (so hat er den karthagischen Feldherrn umgetauft), der bescheidene Capitän gibt daraufhin gnädig zu, dass Hannibal für seine Zeit gewiss ein wackerer Kerl gewesen sei, aber heute gebe es größere Generäle, das habe der letzte Krieg in Flandern gezeigt. (Auf die flandrischen Kriege wird überhaupt in der dramatischen Literatur jener Zeit sehr häufig angespielt.) Die „Gazettes“, aus denen Wittoll seine Kriegsberichte schöpfte, enthielten kein wahres Wort, denn von ihm hätten diese schuftigen „Gazetteers“ nicht ein einzigesmal geschrieben, und doch sei ein gewisser Jemand, den er nicht nennen wolle, nicht nur Augenzeuge, sondern sogar Hauptbetheiligter an allen Actionen gewesen. Ja, Undank sei der Welt Lohn; er habe sich darum zurückgezogen wie einst Scipio. Nun sei er ruhig. Nur gegen Wittoll braust er noch manchmal auf, wie z. B. in dieser Scene, aber Sharper versöhnt sie. Von dem Geld ist vorderhand keine Rede, und die drei gehen auf Kosten des armen Sir Joseph auf einen guten Trunk. Diese Scene, für den Fortschritt der Handlung irrelevant, ist dennoch eine sehr gelungene Charakterscene, wenn man allerdings auch zugeben muss, dass sie nichts Originelles bietet.

Die folgenden sieben Scenen des II. Actes sind zum großen Theile den Frauen gewidmet. Araminta und Belinda streiten miteinander über die Männer und die Liebe. Die affectierte, gespreizte Tugendpuppe Belinda will nichts zur Empfehlung „of that filthy, aukward, two legg'd creature m a n“ gelten lassen, ihre Cousine spreche im Fieber, die Liebe sei ja nichts als ein heißes Fieber. Diese Cousine Araminta ist aber ein natürliches Mädchen, sie gibt sich, wie sie ist, und macht dadurch einen sehr liebenswürdigen Eindruck. Zu viel Gefühl besitzt sie nicht, das ist überhaupt ein Artikel, der sich bei den Personen der Restaurations-Lustspiele nur spärlich findet, aber sie kann doch einem Manne herzlich gut sein, und ihr ganzes Handeln ist vom moralischen Standpunkte unanfechtbar, wenn auch

nicht ihre, unserer Ansicht nach, für ein Mädchen zu freie und derbe Ausdrucksweise. Aber selbst im Reden zeigt sie eine gewisse Zurückhaltung, und was am wohlthuendsten berührt, sie ist nicht etwa eine Philosophin, die sich über ihre Zeit erhoben hat, vielmehr ein unverdorbenes Mädchen, das den Impulsen ihres durchaus gesunden Naturells ohne Überlegung folgt und eben durch diese Naivetät ihre sittliche Reinheit bewahrt. Sonderbarerweise haben die Kritiker meist vergessen, diese Rolle sowie andere wenigstens ähnliche in Congreves Dramen hervorzuheben. Einer schreibt den andern aus und sucht ihn an moralischer Entrüstung womöglich noch zu übertreffen, wenn er die abgedroschene Scene zwischen Miss Prue und Mr. Tattle zum xtenmale wiederholt als Beweis für die entsetzlichen Frauencharaktere Congreves. Taine hat bei seiner sehr unnatürlichen Eintheilung der Rollen in natürliche und künstliche — Johnson hat mit seinem unglückseligen „artificial“ als Urtheil über unseren Dichter großes Unheil angerichtet — für eine Araminta selbstverständlich keinen Platz, oder zählt auch diese zu den feinen Weltdamen? Nach Bennewitz gewiss, der sie zu einem Abbilde der Célimène im „Misanthrope“ macht. Congreves Leben bietet die Erklärung für die Entstehung dieser Araminta-Charaktere. Wie sehr er auch Lebemann sein mochte, eine Ahnung von der Nichtigkeit all seiner Liebesverhältnisse hatte er doch, und er empfand das Bedürfnis nach herzlicherem Verkehre. Dieses befriedigte er zunächst durch treue Freundschaft mit den ersten Männern der Zeit, dann durch sein schönes Verhältnis mit der Schauspielerin Bracegirdle; dass er ihr z. B. die „Weltdame Millamant“ auf den Leib geschrieben hat, wissen wir aus sicheren Quellen. Die Araminta hat der Jüngling aus der Tiefe seines in Sehnsucht nach herzlichem Anschluss vergehenden Herzens geschöpft, nicht einer Célimène nachgebildet. Wenn man schon unbedingt Vorbilder haben muss, so möchten wir Araminta und Belinda lieber mit den ungleichen Schwestern in „Les femmes savantes“, mit Henriette und Armande vergleichen. Schlankweg bezeichnet die gerade Araminta die Threnodien Belindens als „gross affectation“ und verschreibt ihr eine Dose Bellmour. Der Gegensatz zwischen dem psalmodierenden Klagetone der ob der

Schlechtigkeit der Welt verzweifelnden Belinda, die sich in das Gewand ihrer Tugend hüllt, und den neckischen und in ihrer Kürze meist treffenden Antworten des gesunden Naturkindes Araminta tritt scharf genug hervor. Belinda lässt sich von Betty eben Kappe und Pelz bringen und bestellt die Sänfte, da werden die beiden Liebhaber gemeldet. Belinda möchte gern bleiben, weil Bellmour da ist, der ihr ja doch nicht gleichgiltig ist. Eingestehen kann sie das aber nicht. Da hilft denn ein jesuitischer Kniff. Sie muss die leichtfertige Cousine bewachen, denn der Teufel lauert auf jede Gelegenheit. Sie bleibt also aus reiner Nächstenliebe, im Innern höchst ärgerlich darüber, dass sie heute so garstig aussehe. Die Unterhaltung zwischen den Liebespaaren ist natürlich nach dem Zuschnitt der Zeit ein geistreichelndes Disputieren, wobei es einer dem andern in möglichst weit hergeholten Vergleichen und Anspielungen zuvorzuthun sucht, ohne jeden wärmeren Gefühlshauch. Dieses Gespräch erinnert an die Unterhaltungen der Preciösen; Araminta betheiligt sich bezeichnenderweise sehr wenig an diesen dialectischen Klopffechtereien — wieder ein Beweis gegen die von Leigh Hunt ganz allgemein aufgestellte Behauptung von dem gelehrten Reden a l l e r Personen — sie findet, dass man ernst werde und so in Gefahr gerathe, langweilig zu werden, da muss Mr. Gavot, der Musikmeister, aushelfen, und zwar mit „the last new Song“. Dieser besteht aus zwei Strophen zu je sechs Versen in der Reimstellung aabcbc (jambische und trochäische Verse mit vier Takten) und enthält die Lehren, welche

„. . . . to a ripe, consenting Maid
Poor, old, repenting Delia said.“

Sie lassen sich zusammenfassen in den Versen:

„Never let him all discover,
Never let him much obtain.
Nothing's new besides our Faces
Every Woman is the same.“

Dieses frische, neckische, hübsche Liedchen stammt von Congreve selbst und gehört zu dem Besten, was er geschrieben hat. Auch eine Art stummer Pantomime, ein „dumbshow“, aufgeführt von Bellmour, der, von Belinda zum

Schweigen verwiesen, durch Zeichen seine Liebe ausdrückt, dient dazu, den Actschluss nach Art Molières bewegungsreich zu gestalten. Der Act schließt mit folgenden drei Versen:

„When Wit and Reason both have fail'd to move;
Kind Looks and Actions (from Success) do prove,
Ev'n Silence may be Eloquent in Love.“

Act III.

Endlich tritt der Hauptheld Heartwell in Action. Congreve selbst fühlte, dass dieser Hauptcharakter seines Stückes zu kalt und abgetragen sei (Prolog von Lord Falkland, v. 15 uff.), und gönnte darum den Jungen größeren Spielraum. Wir werden in der ersten Scene dieses Actes mit Sylvia bekannt, welche mit ihrer intriguanten Dienerin Lucy im Zwiegespräche ist. Sylvia gegenüber befindet man sich in einer sehr schwierigen Lage. Was wir bisher über sie gehört haben, stimmt nicht sehr günstig für sie. Sie ist Vainloves verlassene Geliebte, der gewissenlose Bellmour hat sie in schändlicher Weise betrogen, und das doppelt kränkende Gefühl verschmähter Liebe und verlorener Ehre macht sie zur Prostituierten oder mindestens zu etwas, was nicht viel besser ist. Dabei sucht sie eine anständige Versorgung fürs Leben, es wird uns nicht recht klar, zu welchem Zwecke, ob sie sich aus der unwürdigen Stellung befreien will, oder ob sie ein ehrliches Aushängeschild für ihr Gewerbe zu gewinnen trachtet. Da kommt ihr die Liebeswerbung des alten Junggesellen gerade recht, den will sie ködern. Lucy ermahnt sie, sich für den bevorstehenden Besuch des Liebhabers zu rüsten, aber sie ist noch keine vollendete Cocotte, dazu zeigt sie noch zu viel Gefühl. Congreve hat da die schwere Aufgabe auf sich genommen, die Entwicklung dieser von Natur aus leichtsinnigen, aber keineswegs schlechten Person auf dem Wege zur Verworfenheit, zur kalten, speculativen Buhlerin zu zeigen, eine Aufgabe, die über seine Kräfte gieng. Vorderhand schwelgt sie noch in Erinnerungen an Vainlove; dass dieser so gleichgiltig ist, schmerzt sie tief, und sie sinnt als echtes Weib auf Rache an ihm, besonders aber an Araminta, die ihr, wie sie meint, den Geliebten abspenstig gemacht hat. Für die

Einflüsterungen Lucys ist sie daher sehr empfänglich. Rache an Araminta ist ihre Losung. So spielt die Handlung I wieder hinüber zu Handlung IV. Araminta ist spröde und zurückhaltend; das reizt Vainlove. Wenn sie nun ihren Widerstand aufgäbe und in einem zärtlichen Briefe Vainlove ihre Liebe und Hingebung verriethe, würde ihn sofort dieses Verhältnis anekeln. Diesen Brief will Lucy fabricieren. Nun gilt es aber, an Heartwell zu denken. Den kann Sylvia nur durch Verstellung gewinnen, die ihr noch ungewohnt ist, denn sie ist eine impulsive Natur im Guten wie im Bösen. Versucht muss es aber werden. Der arme Heartwell kämpft inzwischen „like an old lawyer between two fees or a young wench between pleasure and reputation“, zwischen der Liebe, die in so späten Jahren in sein Herz eingezogen ist, und den eigenen Vernunftgründen, die ihm das Lächerliche der ganzen Situation vor Augen führen. Er darf seine Neigung nicht kundwerden lassen, um nicht dem Spotte seiner Freunde anheimzufallen, aber nicht darum spielt er sich als bitterer Weiberfeind auf, um seine Liebe nicht bloßzustellen, wie Bennewitz, p. 7, meint, sondern er glaubt wirklich, die Weiber zu hassen und über Liebesthorheiten hinaus zu sein, und muss nun zu seinem Ärger fühlen, dass sein Herz doch noch lieben kann. Er befindet sich in einem inneren Zwiespalt, aber an seiner Ehrlichkeit zu zweifeln, dazu ist gar kein Anlass vorhanden. Seine Sinnlichkeit ist doch nicht so kalter Art, wie er im ersten Acte gerühmt hat, voilà tout. In einem kurzen Monolog kommt dieser Kampf in seiner Brust trefflich zum Ausdruck, leider wird er von Bellmour und Vainlove belauscht. Während Heartwell zur Geliebten eilt, um, wie er sagt, „to run into the Danger to lose the Apprehension“, macht Vainlove seinen Freund von einem zwischen ihm und Araminta ausgebrochenen Conflicte, der in einem geraubten Kusse seinen Grund hat, bekannt, und wir, die wir Sylvias und Lucys Anschlag mit dem Briefe kennen, ahnen, dass diese Kussaffaire in Verbindung mit dem Briefe zu allerhand Verwicklungen führen wird. Dass Lucy davon erfährt, wird sehr geschickt durch eine der im Französischen und auch bei Lessing so häufigen Dienerscenen vermittelt. Setter wird nämlich von der in-

triguanten Dienerin belauscht, während er, der so vielseitig verwendete „pimp", aus dieser seiner Brauchbarkeit für seine Zukunft die besten Aussichten ableitet. Es kommt zu einem ergötzlichen Streite zwischen beiden, umso ergötzlicher, als die maskierte Lucy von ihm nicht erkannt wird. Sie spielt wegen eines Kusses und einiger nicht sehr feiner Kosenamen, mit denen sie belegt worden ist, die Pikierte und weiß den in sie verliebten Setter zur Enthüllung der Geheimnisse seines Herrn zu treiben. Dass der Dichter die Handlung so verwickelt gestaltet, rächt sich besonders im dritten Acte. Nachdem die beiden ersten Acte sehr wenig Handlung gebracht haben, muss jetzt alles vor sich gehen, und dadurch bekommt dieser Act etwas ungemein Zerfahrenes und Zerrissenes. Zunächst folgt die Fortsetzung der zweiten Scene des zweiten Actes. Bluffe hat erfahren, wie sein Freund geprellt worden ist, das thut ihm um seinetwillen leid, da er allein das Privilegium zu besitzen glaubt, Wittoll auszubeuten. Er will diesen zwingen, sein Geld von Sharper zurückzufordern, was Wittoll mit einer nur aus seiner Furcht vor Sharper zu erklärenden Energie zu thun sich weigert. Sharper kommt dazu, und da er die Situation alsbald durchblickt, behandelt er den tapferen Capitän ganz „en canaille", er schlägt und pufft ihn, was dieser Held alles ruhig einsteckt. Erst nachdem sich Sharper entfernt hat, ruft er Tod und Hölle an, will lieber sterben, ehe er sich einen solchen Schimpf anthun lasse, es soll ein Kriegsrath einberufen werden, um die Art der Rache zu erwägen. Wie gelungen und wirksam auch diese zwei Scenen sein mögen, wie ausgezeichnet in denselben auch die ganze Erbärmlichkeit des „miles gloriosus" zum Ausdrucke kommen mag, in dem Ensemble sind sie doch störend. Endlich kommt die Hauptscene des Stückes, die „scène à faire", wie ein geistreicher französischer Theaterkritiker (Sarcey) die Scene nennt, um welche herum sich alles andere gruppiert, und derentwillen oft das Stück entsteht. Heartwell lässt vor seiner Geliebten Gesänge vortragen und Tänze aufführen. In seiner plumpen und ungeschlachten, man weiß nicht, ob mehr protzenhaften oder cynischen Art verherrlicht er dann das Geld, durch das er tanzen und singen lassen könne, durch das er auch, wie er in seiner cynischen

Anschauung von der Liebe meint, diese erkaufen könne. Das steht nicht im Widerspruche mit seiner Verliebtheit. Diese ist nämlich vorwiegend sinnlicher Natur. „Dieses Weib muss ich haben," rufen seine aufgestachelten Sinne, darum aber sieht er in ihr doch nur ein käufliches, vergnügungssüchtiges Wesen. Und gerade weil er für den Gegenstand seiner sinnlichen Begierde keine Verehrung hegt, ärgert er sich umsomehr über diese Wallungen des Blutes, die ihn zum Narren machen und ihr zu Füßen hinwerfen. Sie aber spielt ihr Debut sehr gut, die keusche Jungfrau, die erröthet, wenn er sie so anschaut. Der Alte wird so närrisch, dass er mit süßlich weinerlicher Stimme gewiss zur höchlichen Belustigung des Publicums sich bis zu einem „Kannst du mich lieben, Sylvia?" versteigt. Sie zweifelt an seiner Liebe, er nennt ihr die Symptome: „Ich bin melancholisch, wenn du abwesend bist, schaue wie ein Esel aus, wenn du da bist, wache für dich, wenn du schläfst, und träume sogar von dir, wenn ich wach bin, und, ‚last not least', ich gebe dir mein Geld." Schlau setzt sie da ein. Geld, das gibt man auch zu anderen Zwecken, und sie ist doch tugendhaft, schon der Gedanke, dass er . . . „I won't be a whore", und ehe er sich's versieht, hat sie an ihn die Frage gestellt, ob er sie heiraten wolle. Das setzt nun einen harten Kampf. Nein, das will er nicht. Mit gut gespielter Unschuld — man glaubt sich in die Kinderstube versetzt — fährt sie fort: „Nay, but if you love me, you must marry me; what, don't I know my Father lov'd my Mother, and was married to her?" „Ja, in alten Zeiten, da heirateten die Leute, wenn sie einander liebten, aber jetzt, mein Kind, ist die Mode anders," belehrt sie der welterfahrene Mann, doch alles bleibt erfolglos, sie wendet alle Weiberkünste an, entfernt sich, weint etc., bis sie ihn herumkriegt. Am Abend noch soll die Trauung stattfinden, und nun er draußen ist, lacht sie laut auf: „Ha, ha, ha, an old Fox trapt." Der Coup ist gelungen. „Die Verstellung ist", sagt sie zu Lucy, „den Weibern so natürlich wie das Schwimmen einem Neger." Ohne vorangegangene Proben gelingt es sofort. Wir aber sind etwas misstrauischer und wiederholen das schon früher ausgesprochene Urtheil, dass dieses Meisterstück der Koketterie nach dem Vorangegangenen psychologisch unmög-

lich ist. Die Sylvia, wie wir sie von früher kennen, konnte das nicht zustande bringen. An und für sich aber ist die Scene ein Meisterstück.

Der dritte Act enthält also:

I. Heartwell—Sylvia (Haupthandlung) in zwei Partien: *a)* Scene I und II, *b)* Scene X und XI;

II. Wittoll—Bluffe—Sharper (Scene VII, VIII, IX).

Die anderen Scenen bereiten mehr oder weniger vor oder sind Verbindungsglieder.

Act IV.

Noch viel zerrissener ist der vierte Act. Der größte Theil desselben beschäftigt sich mit der schon im ersten Acte vorbereiteten Affaire Bellmour—Laetitia—Fondlewife. Da hat der Dichter seine Meisterschaft in der Charakteristik und Scenenführung gezeigt. Der alte Fondlewife enthüllt sich uns in dem Gespräche mit seinem Diener Barnaby und in dem folgenden kurzen Monologe, vor allem aber in der zweiten Scene im Gespräche mit seiner Frau als ein köstliches Original. Er ist ein alter Puritaner, der den ganzen biblischen Wortvorrath des Puritanismus sehr gut innehat und fortwährend verwertet. Mit Vorliebe spricht er in dem salbungsvollen, bilderreichen Tone der Prediger. Dabei ist er maßlos eifersüchtig, selbst vor dem alten, einäugigen Spintext, in dessen Gewande eben Bellmour aufzutreten sich anschickt, möchte er seine Frau am liebsten verborgen halten. Fühlt er doch, dass er alt und kraftlos, sie aber jung und kräftig ist, sodass ihr seine Liebe wohl nicht genügen kann. Dazu ist sie noch bezaubernd schön, das lockt die jungen Männer an, und der Teufel wacht immer. Aber liebt ihn denn sein Frauchen nicht? Ja, sie scheint sogar viel zu sehr in ihn verliebt zu sein nach ihrem ganzen Benehmen, und gerade das ist ihm verdächtig, weil es ihm unnatürlich vorkommt. Geradezu einzig ist die Scene zwischen den Ehegatten. Laetitia ist Meisterin in der Verstellungskunst, so liebevoll und zärtlich. Wie grausam ist es doch von ihm, auch nur an die Möglichkeit eines Betruges zu denken! „She would melt a heart of oak," gesteht der Alte selbst. Sie rührt ihn zu Thränen, er wird sie heute nicht verlassen; um an ihrer Seite das höchste Glück zu

genießen, um sie von seiner Liebe zu überzeugen, vernachlässigt er sogar die Geschäfte. Das hat sie nun eben nicht beabsichtigt. Er sei also noch eifersüchtig, wenn er ihr nicht traue, klagt sie, und sie erreicht ihren Zweck, er geht. Wie Verliebte scheiden sie voneinander, nach ungezählten Küssen gibt's noch eine schwere Menge von By's:

L. By Nykin.
F. By Cocky.
L. By Nykin.
F. By Cocky, by, by etc.

Die Situation ist so klar vorgezeichnet, dass man sich die weitere Entwicklung ohneweiters denken kann: das maßlose Erstaunen und die Entrüstung Laetitias, als an Stelle des erwarteten Vainlove Bellmour eintritt, die Versuche des letzteren, sie zu trösten, welche, sehr sicher und siegesbewusst, dabei sehr liebenswürdig angestellt, überdies von der Persönlichkeit des Liebhabers unterstützt, bald gelingen. Ein Kuss besiegelt die Versöhnung, natürlich von ihr nur gegeben, um sein Stillschweigen zu erkaufen. Dann bekommt der Arme gerade zur richtigen Zeit eine Convulsion, einen Anfall, und die edle Samariterin willfahrt seinem Wunsche: „Let me lie down upon the bed" und pflegt ihn dann wahrscheinlich. Hier bricht der Dichter in gut berechneter Absicht wieder ab, — zum erstenmale hat er dies nach dem Abschiede der Gattin gethan, aber die Fortsetzung folgte nach Einschiebung einer einzigen Scene — in Scene XV kommt die obligate Überraschung durch den Ehegatten, der einige Geschäftspapiere in ihrem Cabinet vergessen hat, in welchem sich eben Bellmour befindet. Zufällig kommt gerade Wittoll, der sich fünfzig Pfund von seinem Depot holen will (Verbindung von Handlung II und III). Den kann das schlaue Weib brauchen. Sie muss ihren Gatten für eine Weile entfernen, damit sie inzwischen den Liebhaber aus dem Cabinet befreie und anderswo verstecke; dann holt ihr Gatte seine Papiere aus dem Cabinette und geht wieder weg. Alles ist dann gerettet. Während Fondlewife das Geld für Wittoll sucht (er befindet sich in s e i n e m Cabinette), beschwört sie eine Art Potipharscene herauf. Sie schreit auf, stürzt wüthend auf Sir Joseph los und ruft um Hilfe. Ihrem herzustürzenden Gatten erzählt sie in fliegender Hast, Wittoll

habe ihr einen Kuss rauben wollen, und bittet Fondlewife, ihr den Frechen aus den Augen zu schaffen. Der unglückliche Banquier fällt über Sir Joseph her und jagt ihn unter biblischen Kernflüchen aus dem Zimmer; anstatt ihm aber zu folgen und ihn aus dem Hause zu werfen, was Laetitia erwartet hat, schließt er nur die Thür und bleibt bei ihr. Das Manöver ist also nicht geglückt, der Gatte fordert den Schlüssel zu ihrem Cabinet. „Dort liegt der arme Mr. Spintext," lügt sie dreist darauf los, „der einen Kolikanfall bekommen hat." Da auch das den Alten nicht zurückschreckt, tritt sie an die Thür des Cabinettes und spricht laut hinein: „'Tis no Body but Mr. Fondlewife, Mr. Spintext, lie still on your Stomach." So, hofft sie, werde ihr Gatte Bellmours Gesicht nicht sehen. Alles ist gut gegangen, Fondlewife kommt mit den Papieren zurück, da bemerkt er unglückseligerweise ein Buch, das Bellmour im Vorzimmer vergessen hat. Es ist leider kein Gebetbuch, worum Laetitia den Himmel bittet: „Pray Heav'n it be a Prayer-Book", sondern ein sehr verfängliches Werk („Ay, this is the Devil's Pater-Noster. Hold, let me see; The Innocent Adultery", [eine von Scarrons „Novels"]). Nun wird Bellmour hervorgezerrt. Dieser gesteht ganz offen und unverschämt seine Absicht ein, aber weiter sei es nicht gekommen, die Frau habe von nichts gewusst, er habe sich eingeschlichen. Das versöhnt den Gatten wieder mit seiner Laetitia, und Bellmour entfernt sich schleunigst.

Inzwischen ist der Brief Lucys an Vainlove gelangt und hat seine Wirkung nicht verfehlt; wie der Empfänger in der fünften Scene gesteht, ist es jetzt zwischen ihm und Araminta aus. Die weitere Entwicklung bringt die achte Scene, welche im St. James' Park, der Promenade der eleganten Welt, spielt. Belinda berichtet der ihr begegnenden Araminta, wie sie einem Landedelmann mit Frau und zwei Töchtern in Mrs. Snipwells Laden Beistand geleistet bei der Toilettewahl, wobei die Londoner Modedame das altväterisch unmoderne Wesen der von der Londoner „Cultur" nicht beleckten Provinzler, ihre Toilette und ihr Benehmen köstlich satirisiert. Sogar vor Leigh Hunt hat diese Stelle Gnade gefunden, besonders gut gefällt ihm der Dank, welchen das

naive Landmädchen seiner Beratherin in Form von „zwei heißen Äpfeln, aus einer Unterrocktasche herausgezogen“, anbietet, und „the fat amber necklace“ der Mutter bezeichnet er, ungezügelt im Lob wie im Tadel, als einen genialen Zug. Der Dichter lässt sich in diesem seinem ersten Stücke, wie man sieht, kein Thema entgehen, das für die Zuschauer Interesse haben kann und die komische Wirkung zu erhöhen geeignet ist. Die beiden Londoner Damen treffen nun mit unseren Freunden Sir Joseph und Bluffe zusammen. Ersteren hat der Wein gar unternehmungslustig gemacht; er sieht zwei maskierte Damen (Sie haben schnell die Masken vorgenommen); sofort will er, vom Madeira kühn gemacht, sich ihnen anschließen, was auch Bluffe dagegen einwenden mag. Belinda ist in Verzweiflung, da sie die beiden auf sich zukommen sieht. Glücklicherweise erscheint in diesem Momente Vainlove als Retter. Wie sie ihn kommen sehen, gewinnen sie Muth, und Belinda weist Bluffe sehr derb ab. „Sie stinken ja nach Brandy und Tabak wie ein Soldat,“ sagt sie ihm; das macht auch Wittoll so perplex, dass er Araminten gegenüber sich nur zur Frage aufraffen kann, in welcher Richtung der Wind gehe. Nun demaskieren sich die Damen, um Vainlove dadurch an ihre Seite zu bringen, und die beiden komischen Helden verschwinden, aber nicht ohne Feuer gefangen zu haben. Auch das ist nicht zwecklos, wir ahnen sofort, dass diese Liebe der beiden für die Lösung der Verwicklung entsprechend verwertet werden soll, und dass sie schließlich die Betrogenen sein werden. Die von ihnen Geliebten werden sie nicht bekommen, aber vielleicht andere, die auf diese Weise doch an den Mann kommen und einen Unglücklichen befreien, welcher sie nur widerwillig genommen. Diese Verliebtheit des Ritters und seines „back“ braucht der Dichter für die letzte Scene. Während Belinda mit Sharper für den göttlichen Cowley, den englischen Horaz, schwärmt und daneben mit großer Meisterschaft alle Welt ausmacht (Diese Scene wurde von allen übersehen, die Sharper als Diener bezeichnen; mit einem Diener medisiert eine Weltdame wie Belinda nicht auf öffentlicher Promenade, mit einem solchen spricht sie nicht über Dichter), zankt sich Vainlove nach kaum erfolgter Versöhnung wieder mit Araminta, weil er auf den Trumpf nicht verzichten kann, von dem

bewussten Briefe zu sprechen. Schließlich erhält sie diesen von Vainlove und liest ihn, nachdem er sich entfernt hat.

Act V.

Am schwächsten ist der fünfte Act. Es gibt überhaupt wenige Dichter, die einen guten Schlussact zu machen verstehen, und Molière, das „Vorbild" Congreves, gehört nicht zu diesen. Die Lösung überstürzt sich, ist unnatürlich, fehlt überhaupt, kurz, sehr selten befriedigt sie. Was soll man nun von einem jungen Dichter erwarten, der in seinem Erstlingswerke noch dazu der Mode der Zeit Rechnung trägt und sich so viel Handlung aufladet, dass die Lösung auch für einen Geübteren sehr schwer wäre? So sehr sich der Dichter bemüht, uns durch die vier ersten Acte auf das vorzubereiten, was jetzt kommen soll, wir werden doch überrascht, leider aber meist sehr peinlich. Dass das Missverständnis zwischen Vainlove und Araminta sich aufklärt, und dass Vainlove, nachdem er von dem Sachverhalt Kenntnis erhalten hat (Scene IV), bemüht ist, Araminta wiederzuversöhnen (Scene X), wobei diese allerdings nicht sofort nachgibt, aber schließlich doch seine Frau wird (Bennewitz' Behauptung, p. 12: „Auch Araminta verweigert, wie Célimène am Ende des Stückes, dem bisher an sie gefesselten Liebhaber die Hand", ist unrichtig; Araminta will nur warten, wie bei den andern das Experiment ausfallen wird, ihr behagt offenbar diese Massenverlobung und Buffonerie am Schlusse nicht, auch mag sie noch gewisse Zweifel an dem Charakter Vainloves hegen, die sich aber gewiss bald zu dessen Gunsten entscheiden werden), — das kommt uns nicht unerwartet. Auch dass Belinda vor Bellmour die Waffen streckt, überrascht uns nicht, und überdies ist die Art und Weise, wie sie dies thut, sehr unterhaltend. Sie fällt auch nicht einen Moment aus ihrer Rolle. Sie bleibt immer witzelnd und geistreich. Nur weil Bellmour ein so unbequemer Liebhaber ist, was erwarten lässt, dass er ein ruhiger und guter Ehemann sein werde, nimmt sie ihn. „Ja, die Männer heutzutage," fügt sie hinzu, „haben die Ehe zu einem französischen Gericht gemacht. Nach den Vorbereitungen, d. h. nach dem Hofmachen, zu schließen, würde man glauben, es komme etwas ganz Besonderes heraus, aber wenn

es zum Essen kommt, ist alles nur Schaum, ja oft wird nur das, was schon ungezähltemale für andere Gesellschaften gewärmt worden ist, zuletzt der Gattin kalt serviert.“ Bellmour protestiert gegen eine solche Auffassung. Nach ihm ist die „Courtship“ vor der Ehe wie die Musik im Theater vor dem lustigen Stücke. Sie repliciert, ihr erscheine sie vielmehr als der witzige Prolog zu einem langweiligen Stücke. Wenn das Gerechtigkeitsgefühl des modernen Zuschauers auch dadurch beleidigt werden mag, dass ein gewissenloser, intriguanter Lebemann, der vor kurzem erst einen Gatten betrogen hat, die, wenn auch affectierte, so doch immerhin nicht verderbte Belinda heimführen soll, so muss dem gegenüber wieder der historische Standpunkt hervorgekehrt werden. Den Zuschauern im Jahre 1693 flößte Bellmour sicherlich keinen moralischen Abscheu ein. Nur ist der Umschwung in den Ansichten Bellmours und Belindens über die Ehe gar zu schnell erfolgt; dass sie ihn nicht ungern sah, obwohl sie es nicht zugestehen wollte, wissen wir wohl. Was ist aber inzwischen vorgefallen, wodurch sie von ihrem stets betheuerten Abscheu gegen die Männer bis zur Ehezusage an Bellmour getrieben werden konnte? Nicht viel. Immerhin ist das wenigstens psychologisch erklärbar, wenn auch nicht erklärt. Äußerst geschmacklos ist aber die Lösung der Heartwell-Sylvia-Affaire. Bellmour, der in der Kleidung eines Priesters aus Laetitias Hause tritt, wird von Lucy geholt, um unser Paar zu trauen. Lucy und Bellmour verstehen sich. Er will nur eine Scheintrauung vornehmen (Er als Nichtpriester kann ja nicht giltig trauen, deswegen muss er es eben sein und kein wirklicher Priester), da er zu verhindern wünscht, dass Heartwell an eine „whore“ gefesselt werde; Heartwell soll nur bis aufs Blut gequält werden. Einer späteren Ungiltigkeitserklärung der Ehe will Lucy aber nur dann zustimmen, wenn für ihre Herrin Ersatz geschafft werde. Die muss einen Mann bekommen. Bellmour wird ihr ihn verschaffen, ja sogar die Kammerzofe wird er verheiraten. Sylvia selbst, der Bellmour alles entdeckt, tröstet sich gar zu schnell. Überhaupt, so sympathisch ihr Auftreten im dritten Acte in ihren großen Scenen war, so gemein erscheint sie jetzt. Eine tiefe Kluft gähnt zwischen diesen Entwicklungsstadien, deren Überbrückung kaum ver-

sucht worden ist. Nun wird der arme Heartwell getraut und dann so gequält, dass er erklärt, alles hergeben zu wollen, wenn man ihn nur von seinem Weibe trenne. Sonderbarerweise betheiligen sich auch die beiden Damen Araminta und Belinda an diesen Neckereien, besonders letztere weiß ihn wüthend zu machen. Wie peinlich nun schon dieses Verhalten berührt, noch unerquicklicher wird die Situation durch Folgendes: Setter hat von Bellmour die Mission erhalten, für Sylvia und Lucy Männer zu suchen. Unglückseligerweise gehen ihn die in unsere Damen (eigentlich beide in Araminta) verliebten Narren Wittoll und Bluffe jeder einzeln um seine Hilfe in ihrer Liebesaffaire an. Wittoll muss nun Sylvia heiraten, die natürlich als Araminta maskiert erscheinen wird, und der seinem Erhalter ins Kraut tretende Bluffe soll dafür mit Lucy bestraft werden, wodurch Setter nebenbei ein seiner Geliebten gegebenes Versprechen einlöst. So wird Heartwell wieder frei, und er trägt seelenvergnügt die etwas dürftige Moral, „den armseligen Denkspruch, der dem beleidigten sittlichen Gefühle Genugthuung verschaffen soll“ (Bennewitz, S. 29), vor:

„What rugged Ways attend the Noon of Life!
(Our Sun declines) and with what anxious Strife,
What Pain we tug that galling Load, a Wife!“

Dieser Schluss ist possenhaft, die Schließung und Auflösung der Ehe Heartwell-Sylvia, die folgenden Komödien zwischen Sylvia-Wittoll und Lucy-Bluffe, das Mitwirken der beiden Damen: all das ist abstoßend und unwürdig eines Stückes, das in den ersten vier Acten keineswegs schlecht ist.

Schlussbetrachtung.

Charaktere und Handlung zu trennen, geht bei den Congreve'schen Stücken nicht wohl an. Bei der vorangegangenen Analyse des Stückes ist so ziemlich alles, was sich auf die Charaktere bezieht, zur Sprache gekommen: es wurde hervorgehoben, dass es dem Dichter zwar nicht gelungen ist, Sylvia — unzweifelhaft als ein etwas leichtsinniges, dabei impulsives und wärmerer Liebe fähiges Mädchen gedacht, das durch den schlechten Ruf, in welchen sie ihre Offenheit und ihr Liebhaber gebracht haben, mehr

aber noch durch das Gefühl verschmähter Liebe zur speculativen Cocotte ohne jedes Bewusstsein persönlicher Würde herabsinkt, — in dieser Entwicklung nach abwärts zu zeigen, wie auch Größere an einer solchen Aufgabe gescheitert sind, dass aber die Hauptscenen im dritten Acte, wo sie Heartwell ködert, sehr lebenswahr und naturgetreu sind; es wurde ferner die von den meisten andern abweichende Auffassung Aramintas als eines natürlichen, moralisch unverdorbenen, von den Lastern der Zeit nur wenig berührten, wahren, wenn auch nicht sehr tiefen Gefühls fähigen Mädchens gegen andere Auffassungen vertheidigt. Der alte Weiberfeind Heartwell, den die Glut einer spät erwachten Sinnlichkeit gegen seinen Willen einem Weibe zu Füßen wirft, der sich sogar zur Heirat zwingen lässt und nachher wieder um alles in der Welt aus der Schlinge heraus möchte, was ihm endlich gelingt, der leichtlebige, in der Liebe wetterwendische Vainlove, der gewissenlose, intriguante Bellmour, der schlaue und speculative Sharper, der zärtliche und eifersüchtige Puritaner Fondlewife, seine lebenslustige und auf der Jagd nach Liebesglück wenig scrupulöse Gattin Laetitia, die affectierte Modepuppe Belinda, der „pimp“ Setter und die kluge Lucy, endlich der „Miles gloriosus“ Bluffe und der biedere, aber beschränkte Philister Wittoll: sie alle wurden bereits an geeigneter Stelle charakterisiert.

Diese Charaktere können wohl auf Originalität im allgemeinen keinen Anspruch erheben, wie dies überhaupt in Lustspielen selten genug vorzukommen pflegt, aber sie sind meist trefflich gezeichnet und zeigen, dass der Dichter trotz seiner Jugend ausgezeichnet zu beobachten verstand. Es ist gewiss unrichtig, wenn Johnson sagt, dass man solch ein Lustspiel ohne viel wirklichen Verkehr mit den Menschen nur auf Grund eingehender Lectüre schreiben könne, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass Molière, besonders aber Wycherley, stark auf den jungen Dichter eingewirkt haben. Für den „Old Bachelor“ selbst Sganarelle in „Mariage forcé“ als Vorbild anzunehmen, wie es Bennewitz thut, dazu liegt umsoweniger ein Grund vor, als der heiratslustige Alte eine keineswegs seltene Lustspielfigur ist, die auch bei Molière noch in anderen Stücken vorkommt

und in der englischen Literatur stets mit Vorliebe benützt wurde, als er weiter eine im Leben sehr häufige Erscheinung ist, die Congreve wohl auch persönlich zu beobachten Gelegenheit hatte. Besonders der Umstand spricht aber gegen eine systematische Nachahmung des Molière'schen Sganarelle, dass die Unterschiede zwischen diesem und Heartwell die Ähnlichkeiten bei weitem überwiegen, wofür Bennewitz' genaue Vergleichung den besten Beweis liefert. Dass ihm Sganarelle wie andere heiratslustige Alte bei Molière vorgeschwebt haben mögen, dass er vielleicht auch an den „Misanthrope" dachte, soll keineswegs in Abrede gestellt werden, aber von einer Nachahmung kann keine Rede sein. Gosse, S. 42, sagt sehr richtig: „In the Old Bachelor there is no positive evidence of the study of Molière, but the direct influence of Wycherley is strongly marked." Thatsächlich erinnert Heartwell viel mehr an den „Plain Dealer" des letztgenannten Dichters; aber auch Wycherley gegenüber kann nur von einer Einwirkung und Beeinflussung, nicht aber von Nachahmung die Rede sein. Ähnliche Halbwahrheiten sind es, wenn Vainlove als Abbild Don Juans nach der Seite des flatterhaften Liebhabers, Bellmour als zweite Hälfte desselben, als gewissenloser Intriguant, Araminta als Célimène, Laetitia als Isabelle in „École des maris". Angelica in „George Dandin" hingestellt werden. Was nun die Composition betrifft, so hat der Dichter sich offenbar bestrebt, nicht nur sein Publicum zu unterhalten und durch glänzenden Dialog zu blenden, sondern auch psychologisch zu motivieren, streng folgerichtig den Aufbau durchzuführen und nie über dem Dialog die Handlung aus dem Auge zu verlieren. Ganz ist ihm dies nicht gelungen, weil er nach dem Dictum der damaligen dramaturgischen Gesetzgebung die Handlung zu verwickelt gestaltete und anderseits durch Molière und seine Neigung zum Dialogisieren zu sehr an der raschen Abwicklung der Handlung gehindert wurde. Aber jedenfalls muss man die außerordentliche Geschicklichkeit bewundern, mit der er die fünf Handlungen des Stückes miteinander zu verknüpfen wusste. Das verräth bei einem jungen Manne ungewöhnliche Begabung für das Drama. Auf die Beziehungen zu Molière in Bezug auf die Entlehnung der „plots" einzugehen,

ist hier umsoweniger nöthig, als jedem Leser, der Seite 15—25 des Bennewitz'schen Werkes genau studiert, die Richtigkeit des hier schon oft Vorgebrachten, dass nur von leisen Anklängen, nicht aber von Nachahmungen gesprochen werden kann, ohneweiters klar wird. Das Glänzendste an diesem Lustspiele ist, wie schon hervorgehoben wurde, der Dialog. Im Lobe desselben sind alle Kritiker einig. Dieser geist- und witzsprühende Dialog, in welchem Congreve unerreichter Meister ist, sicherte dem Stücke die glänzende Aufnahme und macht es auch heute noch, wo es auf keiner Bühne mehr gespielt wird, zu einer unterhaltenden Lectüre. „His style is inimitable, nay perfect. It is the highest model of comic dialogue. Every sentence is replete with sense and satire, conveyed in the most polished and pointed terms. Every page presents a shower of brilliant conceits, is a tissue of epigrams in prose, is a new triumph of wit, a new conquest over dulness. The fire of artful raillery is nowhere else so well kept up. This style, which he was almost the first to introduce, and which he carried to the utmost pitch of classical refinement, . . .“ sagt Hazlitt a. a. O., S. 89. Dazu sei noch bemerkt, dass Congreve den Dialog nicht als solchen gepflegt hat, sondern stets mit den Erfordernissen der Handlung zu verknüpfen zum mindesten versucht hat, und wir können unser Urtheil über dieses Jugendstück damit schließen, dass wir mit besonderer Hervorhebung des eleganten und witzigen Dialogs eine rühmende Anerkennung der scharfen Beobachtungsgabe des jungen Dichters für das ihn umgebende Leben, der bei einem Jüngling außerordentlich frappierenden feinen Charakteristik und der bei der Verworrenheit der Handlung nicht genug zu würdigenden Straffheit des Aufbaues und der Composition verbinden, wogegen als Mängel „the brutality of sentiments“ und die ungenügende Lösung bezeichnet werden müssen. Dryden hatte recht, als er den „Old Bachelor“ für ein bedeutendes Werk hielt, und man muss ihm zustimmen, wenn er ihn als „das beste erste Stück“ bezeichnet. Zum Schlusse möge noch Johnsons Urtheil über das Stück angeführt werden, nicht als ob dasselbe auch nur in einem Punkte getheilt werden könnte, sondern höchstens als Beweis dafür, wie man über den

armen Congreve urtheilte. Johnson gesteht selbst, dass er nicht eingehend von dessen Stücken reden könne, da schon viele Jahre vergangen seien, seit er sie „inspected“. Und doch wagt er es zu schreiben: „If The Old Bachelor be more nearly examined, it will be found to be one of those comedies which may be made by a mind vigorous and acute, and furnished with comic characters by the perusal of other poets, without much actual commerce with mankind. The dialogue is one constant reciprocation of conceits, or clash of wit, in which nothing flows necessarily from the occasion, or is dictated by nature. The characters, both of men and women, are either fictitious and artificial, as those of Heartwell and the ladies; or easy and common as Wittoll, a tame idiot, Bluff, a swaggering coward, and Fondlewife, a jealous puritan; and the catastrophe arises from a mistake not very probably produced, by marrying a woman in a mask.“ (Die Unwahrscheinlichkeit der Lösung, besonders das Maskieren der Damen, wird schon in „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830“ tadelnd hervorgehoben.)

Allerdings macht er nach diesem Verdammungsurtheile dem Dichter doch wieder sein Compliment, indem er fortfährt: „Yet this gay comedy, when all these deductions are made, will still remain the work of very powerful and fertile faculties; the dialogue is quick and sparkling, the incidents such as seize the attention, and the wit so exuberant, that it o'er-informs the tenement.“ Da sich sehr wenige die Mühe genommen zu haben scheinen, Congreve zu lesen, sondern die meisten es viel bequemer fanden, ohne eigene Lectüre frühere Kritiker, besonders aber Johnson, auszuschreiben, ist diese in Bezug auf Dialog und Charakteristik falsche Kritik für unseren Dichter verhängnisvoll geworden, besonders die „artificial characters“ spuken noch immer in den meisten Literaturgeschichten. Gerechter urtheilen Leigh Hunt und Macaulay, besonders zutreffend aber ist, was Rapp (Studien zum englischen Theater), S. 155, über unser Stück sagt: „Die Gesellschaft ist schlecht wie bei Otway und von einer ethischen Grundlage der Charaktere ist noch weniger die Rede. Aber das macht die Sache besser; denn dieser junge Poet hat nicht die stagnierende ekle Reflexion

Otways, sondern sanguinische Beweglichkeit; es ist ihm bloß um Intrigue und Situation zu thun, die Leute sprechen so lakonisch wie möglich (nicht also, wie Johnson meint, nur um witzigen Dialog), das Ganze könnte nur lebendig auf der Bühne den rechten Eindruck machen; es ist specifisch englische Lebendigkeit, wenn auch ohne Charakter. Der des Alten, dem eine Hure angehängt wird, ist übrigens kaum hervorstechend genug, um die Titelrolle abzugeben; eher der miles gloriosus, der sehr plautinisch gehalten ist und ein Kammermädchen heiraten muss. Die hervorstechendste und frechste Scene ist dagegen eine Ehebruchsscene der Kaufmannsfrau, die die Nebenhandlung bildet, mit einem als Puritaner verkleideten Cavalier; diese Scene ist mit classischer Frechheit gezeichnet, so dass man mit Abrechnung der Intrigue an Aristophanes denken könnte." Der „Alte Junggeselle" ist „an inferior play" (Macaulay a. a. O.), aber „inferior" nur im Verhältnis zu den späteren Leistungen des Dichters; an sich steht das Stück höher als jedes andere Erstlings- und gar manches Dichterwerk aus den reifen Jahren eines Poeten.

The Double-Dealer.

In den ersten Tagen des November 1693, also nicht einmal ein volles Jahr nach der ersten Aufführung des „Old Bachelor" (Jänner 1693), wurde am Theatre Royal das zweite Stück des Dichters „The Double-Dealer" gespielt. Veröffentlicht wurde das Stück am 4. December 1693 (London Gazette) mit dem Datum 1694 auf dem Titelblatte. Dies mag der Grund sein, weshalb Hettner sagt: „Im nächsten Jahre (1694) erschien ‚The Double-Dealer', ‚der Zweiächsler'." Übrigens kann er dies auch Johnson entlehnt haben, welcher sagt: „Next year he gave another specimen of his abilities etc." Bennewitz schreibt gleichfalls: „The Double-Dealer, 1694." Leigh Hunt schließt sich der allgemeinen Ansicht an: „The Double-Dealer, which came out at the same house the year following." Macaulay folgt ihm: „In 1694, Congreve brought out the Double-Dealer." Rapp nimmt gleichfalls 1694 an: kurz, dieses Jahr wurde allgemein als dasjenige bezeichnet, in welchem

unser Stück erschien, wenn nicht aufgeführt wurde. Malones Notiz, nach welcher es im November 1693 aufgeführt wurde, die Einreihung desselben unter die im Jahre 1693 aufgeführten Stücke in „Some Account of the English Stage etc.", der angezogene Bericht der „London Gazette" wurden gegenüber der auf dem Titelblatte gedruckten Jahreszahl unberücksichtigt gelassen; auch entsprach es den Kritikern und deren nicht zu hohen Begriffen von Congreves dichterischer Kraft mehr, wenn sie ihn an dem Stücke länger arbeiten lassen konnten. Es liegt jedoch kein Grund vor, an 1694 festzuhalten, weshalb wir denn mit Gosse und Körting für November (erste Aufführung) und December (erstes Erscheinen in Buchform) 1693 uns entscheiden müssen. Der „Double-Dealer" erlitt auf der Bühne ein ziemliches Fiasco. Darin stimmen alle Angaben überein. In einem Briefe an Walsh berichtet Dryden (Gosse, S. 49) über die sehr geringe Befriedigung, die das Stück dem Publicum gewährt, ja über scharfen Tadel, den es von vielen Seiten erfahren hat. „It is much censured by the greater part of the town," schreibt er. Dies ist vorzugsweise auf die kühne Satire des Dichters zurückzuführen, welche selbst die Anwesenden nicht schonte, so besonders die zu einer ersten Aufführung gewöhnlich in Masken erscheinenden Damen. „I find women," sagt Careless in dem Stücke (Act III, Scene V), „are not the same bare-faced and in masks and a vizor disguises their inclinations as much as their faces." Darauf erwidert Mellefont, „the man of virtue and honour": „'Tis à mistake, for women may most properly be said to be unmasked when they wear vizors, for that secures them from blushing, and being out of countenance and next to being in the dark, or alone, they are most truly themselves in a vizor-mask." Noch mehr schadete es aber dem Erfolge des Stückes, dass zwei Charaktere wie Lady Touchwood und Maskwell, besonders aber letzterer, die Hauptrollen darin spielen. Maskwell, dieser „most appalling scoundrel in imaginative literature" (Gosse, S. 49), dieses moralische Ungeheuer ohne jeden versöhnenden menschlichen Zug, Teufel in jedem Worte und in jeder Handlung, der den Freund verräth und auf dessen Kosten Liebesglück genießen will, mochte umso größeren Abscheu wecken, als manche unter den Zuschauern

nicht ohne Grund annehmen mussten, der Dichter habe ihr Treiben carikieren wollen. Dass der überaus empfindliche Dichter, der durch den beispiellosen Erfolg des „Old Bachelor" sehr verwöhnt worden war, dieses Unglück nicht mit philosophischer Ergebung trug, ist erklärlich. In einer interessanten Dedications-Epistel an Charles Montague, einen der „Lords of the Treasury", den späteren Lord Halifax (seit 1700), den bekannten Protector unseres Dichters, sucht er sich gegen die Vorwürfe zu vertheidigen, die gegen ihn erhoben wurden. Gosse hatte die Dedication vor sich, die der ersten Ausgabe vorgedruckt wurde, und citiert einige Stellen aus derselben, welche Congreve später, als sich seine Wuth etwas gelegt hatte, ausließ. Er wendet sich darin mit schlecht verhehltem Ärger gegen die „illiterate critics" und gegen deren „impotent objections", erklärt, dass er vom Herzen eine bessere Aufnahme des Stückes gewünscht hätte, nicht so sehr in seinem Interesse, als weil er gern dazu beitrüge, die Bühne zu einer wahren Ergötzung und Unterhaltung für das Volk zu machen. Bitter beklagt er sich darüber, dass man dieses Stück, an welches er seine ganze Kraft gesetzt habe, verurtheile, während man dessen unvollkommenen Vorgänger so freundlich begrüßt habe.

Er gesteht direct zu, gegen jene Narren geschrieben zu haben, die sich jetzt ärgerten. In der uns vorliegenden Dedication verräth uns zunächst der Dichter, dass er versucht habe, „a true and regular comedy" zu schreiben. Dass er sich mit den Theorien der französischen Kunstkritiker befasst hat, ersehen wir nicht nur aus zahlreichen Anspielungen in seinen Stücken, sondern auch aus den sich an das eben verzeichnete Geständnis unmittelbar anschließenden Erklärungen einer regelmäßigen Komödie. Er geht von der Moral aus und erfindet zu dieser die Fabel (Rapp bezeichnet diesen Vorgang mit vollem Rechte als sehr bedenklich), begnügt sich diesmal mit einem einzigen „plot", um Verwirrung zu vermeiden und die drei Einheiten des Dramas zu bewahren: man sieht, dass Boileau einen mächtigen Einfluss auf ihn ausgeübt hat. Wenn er ausdrücklich hervorhebt: „I do not know that I have borrow'd one Hint of it anywhere", so will er anderseits wieder seine Originalität retten. Wie es mit dieser steht, wird sich später

zeigen. Nach diesen Bemerkungen wendet er sich gegen seine Gegner. Ein im vorhergehenden nicht erwähnter Vorwurf bezog sich darauf, dass er in diesem Drama den Monolog verwendete, der von altersher allen realistischen oder naturalistischen Dichtern ein Greuel war. Seine Vertheidigung desselben ist eine sehr geschickte. Derjenige, welcher auf der Bühne einen Monolog hält, denkt laut, natürlich ist das nur dann zulässig, wenn Dinge seine Gedanken beschäftigen, die er keinem andern, nicht einmal einem Vertrauten, mittheilen kann, wie z. B. der Schurke seine Pläne, die wir aber doch erfahren müssen.

Der zweite Vorwurf wird daraus abgeleitet, dass Mellefont als „Gull“, als Einfaltspinsel erscheine. Dem ist nicht so; es ist kein Beweis von Einfältigkeit, wenn man als ehrlicher und auch von andern Gutes denkender Mann von einem abgefeimten Schurken betrogen wird. Am meisten aber schmerzt es den Dichter, dass er einige Damen beleidigt hat. Außer den schon angeführten directen Anspielungen auf die anwesenden maskierten Damen waren sie auch darüber indigniert, dass in dem Stücke „some Women are Vicious and Affected“. Bischof Collier hat später denselben Vorwurf gegen Congreve erhoben; unter den vier weiblichen Personen sind drei nach Collier zu verwerfen, Cynthia allein ist ausgenommen. Die Damen fertigt Congreve hier sehr scharf ab. Der komische Dichter muss die Fehler und Narrheiten der Menschheit schildern; nun gibt es aber zwei Geschlechter. Wenn er eines übergeht, ist sein Werk unvollkommen. Er würde den beleidigten Damen gerne bei Gelegenheit sein Compliment machen. In der Komödie geht das aber ebensowenig, wie dass eine Dame „be tickled by a surgeon, when he's letting her Blood“. Die tugendhaften und vernünftigen Weiber gewinnen ja nur durch einen solchen Contrast und haben gar keinen Grund, beleidigt zu sein, die anderen aber thäten am besten, zu schweigen und ihren Ärger hinunterzuschlucken, um sich nicht zu verrathen. Solche Worte waren nicht geeignet, das beleidigte Publicum zu versöhnen. Besonders auffällig erscheint uns an den Congreve gemachten Vorwürfen lediglich der, welcher sich auf das Unmoralische und Affectierte in den Frauencharakteren bezieht. Wir

wissen ja, dass man es zu jener Zeit damit nicht so genau nahm. Das lässt sich aber wohl daraus erklären, dass Lady Touchwood nicht nur und gewiss auch nicht vorzugsweise wegen ihrer Scrupellosigkeit in Bezug auf die Ehe und die geschlechtlichen Beziehungen zwischen Mann und Weib, sondern hauptsächlich wegen ihres intriguanten Wesens unsympathisch berührte; die anderen Weiber in den Komödien jener Zeit sind sinnlich, oft ordinär im Verkehr mit dem andern Geschlecht, wenig scrupulös, aber gewöhnlich nicht aus Speculation, sondern weil sie glauben, das müsse nun einmal so sein; es ist, könnte man sagen, eine unbewusste Schlechtigkeit. Das bewusst Schlechte in Lady Touchwood mag abgestoßen haben (Sylvia im „Old Bachelor" ist gegen sie ein Engel). Bei Lady Plyant ist kaum ein Charakterzug zu constatieren, der den Damen der damaligen Zeit ungewohnt gewesen wäre, vielleicht die sonderbare Art, wie sie dem Gatten den Genuss seiner Gattenrechte verkümmert. Affectiert ist Lady Froth; bei dieser mochte die aus Frankreich herübergenommene Art der gelehrten Affectation den englischen Theaterbesucherinnen damals noch fremd sein. Selbst von den als Motto vorangestellten Zeilen: „Interdum tamen, et vocem Comaedia tollit." (Hor., Ars Poet.), und „Huic equidem Consilio palmam do: hic me magnifice effero, qui vim tantam in me et potestatem habeam tantae astutiae, vera dicendo ut eos ambos fallam." (Syr. in. Terent. Heautontimorumenos.), beweist der erste, dass der Dichter gewillt war, in dieser Komödie die scharfe Geißel der Satire zu schwingen, während das zweite Citat uns angibt, welches Mittels sich sein Intriguant im Stücke bedienen wird; er wird nämlich die Wahrheit sprechen und so alle täuschen. Wenn man also für jedes von unserem Dichter verwendete Motiv unbedingt eine Quelle haben muss, so liegt sie ja hier vor in dem oben bezeichneten Stücke des lateinischen Komödiendichters; das hätte Bennewitz berücksichtigen sollen, als er auch in diesem Motiv wieder nur Molière'sches Eigenthum sah.

Eine reichliche Entschädigung für den ihm vom Volke versagten Beifall mochte der Dichter in der begeisterten Anerkennung finden, welche die Besten seiner Zeit ihm zollten. Nach der besprochenen „Dedication" findet sich in unserer

wie in Leigh Hunts Ausgabe das Gedicht oder die poetische Epistel Drydens „To my Dear Friend Mr. Congreve on his Comedy call'd The Double-Dealer". Diese herrlichen Verse sind gar oft citiert worden, sie haben nicht nur viel zum Dichterruhme Congreves beigetragen, der in denselben auf das überschwenglichste gepriesen wird, sondern sie sind auch für die Einsicht in die literar-historische Anschauungsweise jener Zeit von höchster Wichtigkeit. Dryden spricht von der Zeit Shakespeares und seiner unmittelbaren Nachfolger:

„Theirs was the Giant Race before the Flood."

Der Kraft jener Gigantenperiode, die urwüchsig ohne Kenntnis der Regeln aus dem Antrieb einer strotzenden Lebensfülle ihre Werke förderte, folgte Karls II. Dichterzeitalter, das zwar an Kunstverständnis und Geschicklichkeit dem früheren weit überlegen war, aber dessen Kraft und Stärke vermissen ließ. Da kam Congreve-Vitruvius und vereinigte in sich Fletchers „Easy Dialogue" und Johnsons „Strength of Judgment", Etheridges „Courtship", Southerns „Purity", Wicherleys „Satire, Wit, and Strength": alles das ist Congreve in harmonischer Fülle eigen, er ist der neidlos anerkannte und bewunderte Dichterfürst einer größeren Zeit, als es die Shakespeares war. Endlich tritt der alte Dryden dem jungen Dichter seinen Ehrenplatz auf dem Parnass der Dichtung in wehmuthsvoller Resignation ab und empfiehlt sich dem Wohlwollen des neuen Dichterfürsten.

Auch Swift begeisterte sich zu einem Gedichte, das, in der Form ungelenk, wie er denn überhaupt kein Meister der gebundenen Rede war, im Inhalt rückhaltslose Begeisterung athmet. Sogar die Königin Maria besuchte noch im November desselben Jahres das Theater, als der „Double-Dealer" aufgeführt wurde, und Congreve hatte die Genugthuung, bei dieser Gelegenheit ein junges schauspielerisches Talent, den später oft genannten Colley Cibber, durch seine Protection gefördert zu sehen. Im folgenden Jahre, das in des Dichters poetischer Production „almost a blank" ist, feierte das Stück seine Auferstehung auf der Bühne und erfreute sich bei dieser Gelegenheit des besonderen Beifalls der anwesenden Königin. Für diese Aufführung schrieb Congreve einen eigenen Prolog, der poetisch wenig

bedeutend ist. Der dem Stücke vorgedruckte und von Mrs. Bracegirdle vorgetragene Prolog geht von einem angeblich bei den Mohren üblichen Verfahren aus, wonach man die neugebornen Kinder ins Wasser wirft, um zu erkennen, ob sie „truly got" sind oder nicht. Wenn sie schwimmen, werden sie anerkannt, wenn sie ertrinken, sind sie Bastarde. Ähnlich ist es bei Theaterstücken, die auch ihren Wert dadurch erweisen müssen, dass sie sich auf der Oberfläche erhalten. Im Anschlusse daran wird dann über „Cuckolds" und „Bastards" in der Weise der Zeit gewitzelt.

Analyse des Stückes.

Um die Einheit des Ortes zu retten, spielt das ganze Stück in „a Gallery in the Lord Touchwood's House, with Chambers adjoining".

Act I.

Die ersten fünf Scenen führen uns nur Männer vor. Wir sind wieder in lustiger Gesellschaft, in den anstoßenden Räumen wird nämlich ein Fest gefeiert. Careless und Mellefont haben sich zurückgezogen, um ernste Besprechungen zu pflegen, da werden sie durch den „pert Coxcomb" Brisk gestört. Das ist der rechte Typus eines geistreich sein wollenden, von sich eingenommenen „wit", der sich in der Gesellschaft sehr wohl fühlt, wo er seinen Witz leuchten lassen kann. Im Grunde ist er ein guter Kerl: „Faith 'tis a good-natur'd Coxcomb, and has very entertaining Follies." Ein eitler und hohlköpfiger „Elegant" des Londoner Salons, der aber nebenbei darauf erpicht ist, den Gebildeten, ja Gelehrten zu spielen: ein französischer Schöngeist jenseits des Canals, so lässt er sich kurz charakterisieren. Sein „Preciosenthum", möchte man sagen, tritt gleich anfangs zutage; er liebt es, in Metaphern zu sprechen. „Since thy Amputation from the Body of our Society — He! I think that 's pretty and metaphorical enough," sagt er zu Mellefont. Endlich verlässt er die beiden, aber erst nachdem sie ihm unter Schmeicheleien ziemlich deutlich den Laufpass gegeben haben. Nun kann der Dichter in der dritten Scene, nachdem die vorhergehenden zwei lediglich Zwecken der Charakteristik gedient haben, uns die Exposition des Stückes

geben, die hier umso schwieriger ist, als Congreve zwar, den Regeln der Franzosen folgend, nur eine Handlung vorführt, dieselbe aber doch, um mit der nationalen Richtung nicht ganz zu brechen, möglichst „strong“ (Dedication) machen will. Mellefont soll die schöne Cynthia, die Tochter Sir Paul Plyants aus dessen erster Ehe, heiraten, nun aber hegt Lady Touchwood, Mellefonts Tante, eine heftige Leidenschaft für den Neffen. Dieser hat sie bisher stets zurückgewiesen, wofür wir wohl nicht den von Careless angeführten Grund gelten lassen werden, dass Mellefont, der für den Fall der Kinderlosigkeit seines Onkels Lord Touchwood zu dessen Erben ausersehen ist, doch nicht so dumm sein werde, selbst den Concurrenten ins Leben zu setzen, der ihn aus seinem Erbe verdrängen soll. Mellefont ist ein gutmüthiger Junge, der nicht darauf aspiriert, Weiber zu verführen, aber durchaus kein speculativer Kopf, der stets seinen eigenen Vortheil im Auge hat und in der Wahl der Mittel, diesen zu erreichen, nicht scrupulös ist; nein, er hat noch Gewissen, und zwar mehr, als in jenen Zeiten üblich ist, er kennt auch noch warme Gefühle. Er liebt Cynthia aufrichtig, und wenn auch der Charakter nach der edleren Seite hin zu wenig herausgearbeitet ist, wie schon hier hervorgehoben sei, so wollte doch der Dichter nach seinem eigenen Geständnisse ihn nicht zu einem „Gull“ machen (Dedication); ihm schwebte vielmehr das Bild eines ehrlichen und edlen Menschen vor, der allerdings etwas zu vertrauensselig ist, keineswegs aber wie Orgon im „Tartuffe“ von Natur aus ein leichtgläubiger, dummer Tropf, der dem ersten besten Betrüger aufsitzt. Diese Vertrauensseligkeit spricht sich besonders darin aus, dass er die Warnungen des vorsichtigeren Careless, Maskwell nicht zu trauen, in den Wind schlägt. Er hat eben das Bedürfnis, einem Freunde voll und ganz zu vertrauen. Lady Touchwood hat er also abgewiesen, da ihm ein solches Verhältnis mit der Tante umsoweniger behagen kann, als er ja Cynthia aufrichtig liebt. Die Tante hat ihm an demselben Morgen eine furchtbare Scene gemacht, und nachdem sie alle Mittel erschöpft hatte, um ihn zu ködern, ewige Rache geschworen. Sie wird die Verbindung mit Cynthia, welche schon am nächsten Tage stattfinden soll, zu verhindern

suchen, das weiß er wohl. Darum soll sie Maskwell bewachen, dass sie auf die Plyants keinen üblen Einfluss nehme, Careless soll Lady Plyant den ganzen Abend nicht aus den Augen lassen, und Cynthia übernimmt Sir Paul Plyant. Dass Maskwell mit Lady Touchwood selbst ein Verhältnis habe, will Mellefond dem Freunde natürlich nicht glauben. Lord Touchwood, Lord Froth und Syr Paul Plyant kommen die andern abholen. Bei dieser Gelegenheit werden wir nur mit Lord Froth näher bekannt. Der edle Lord, den Bennewitz merkwürdigerweise gar nicht charakterisiert, ist eine köstliche Figur. Er ist „a Man of Quality", hält sich für etwas ganz anderes als gewöhnliche Menschenkinder und sucht in jedem Worte und in jeder Miene sein Air zu wahren. Dadurch bekommt sein Wesen etwas Unnatürliches und Gespreiztes. „There is nothing more unbecoming to a Man of Quality, than to Laugh; 'tis such a v u l g a r Expression of the Passion! every Body can laugh. Then especially to laugh at the Jest of an inferior Person, or when any Body else of the same Quality does not laugh with one; ridiculous! To be pleased with what pleases the Croud!" lässt ihn der Dichter gleich anfangs sagen. Man denkt unwillkürlich an den „Bourgeois gentilhomme". Nicht einmal über die Witze in den Komödien lacht unser Held, um die Dichter nicht eingebildet zu machen, ja er bezwingt sich um dieses edlen Zweckes willen oft mit größter Mühe. Im Gespräche mit diesem Lord spielt natürlich Brisk alles aus, was er an vermeintlichem Witz besitzt. Der vernünftige, vorsichtige, weltkluge und als einziger im Stücke mit wirklichem Mutterwitz ausgestattete Careless tritt neben diesen beiden Gecken besonders sympathisch in den Vorder- oder eigentlich in den Hintergrund.

Die letzte Scene (VI.) des ersten Actes zeigt die beiden Hauptpersonen des Stückes, Maskwell und Lady Touchwood, die ja Mellefonts eigener Wille zusammengeführt hat, wie sie miteinander Abrechnung halten über die Vergangenheit und für die Zukunft Pläne schmieden. Diese Scene ist ein Meisterwerk des Dichters. In zwanglosem Gespräche erschließen sich uns die Seelen der beiden, wir lernen die Triebfedern ihres Handelns genau kennen. Lady Touchwood ist ein Weib von glühender Leidenschaftlichkeit. „Fire in

my Temper, Passions in my Soul, apt to ev'ry Provocation," so schildert sie sich selbst. Sie brannte in Liebe zu Mellefont, da gab es für sie keine moralischen noch gesetzlichen Schranken. Er verstieß sie, Liebe und Verzweiflung loderten in ihrer Brust auf und entzündeten das Feuer der Rachsucht. Rache um jeden Preis! Maskwell kam ihr gerade in den Wurf. Ihr Blut wallte noch von der aufgestachelten Sinnlichkeit und wollte zur Ruhe kommen durch Befriedigung des Bedürfnisses, er war überdies ein geeignetes Rachewerkzeug; wenn sie einen Sohn hatte, war der Verräther an ihrer Liebe auch noch materiell ruiniert und musste ihr zu Füßen sinken. Diese Erwägungen, nicht klar und ruhig gemacht, sondern wild durch ihr erhitztes Hirn jagend, trieben sie Maskwell in die Arme. Aber jetzt, da sie ihn so kalt und planmäßig seine Schurkereien ersinnen sieht, da erfasst sie das Gefühl der Verachtung: „O I have Excuses, thousands for my Faults, ... But a sedate, a thinking Villain, whose black Blood runs temperately bad, what Excuse can clear!" Dass nun Mellefont Cynthia heiraten soll, das erfüllt sie mit Verzweiflung, das muss abgewendet werden: „Yet my Soul knows I hate him too: Let him but once be mine, and next immediate Ruin seize him." Dafür weiß Maskwell Rath. Lady Plyant soll zu dem Glauben gebracht werden, dass Mellefont sie liebe, was nicht schwer halten wird, da sie einfältig, leichtgläubig und diesem auch sehr gut ist. Wir sind zwar momentan der Ansicht der Lady, welche sagt: „But I don't see what you can propose from such a trifling Design", aber Maskwell beruhigt uns mit den obligaten Schlussversen des Actes:

„One Minute gives Invention to destroy,
What, to rebuild. will a whole Age employ."

Maskwell selbst tritt uns in dieser Scene in seiner ganzen teuflischen Bosheit entgegen. Er ist wirklich „a sedate, a thinking Villain, whose black Blood runs temperately bad". Er gibt ohneweiters zu, dass er ein Schurke ist, dass er seinen Freund verrathen, seinen Wohlthäter, den Lord Touchwood, in seinem Eheglück betrogen hat; dass er die Lady entehrt habe, leugnet er, denn niemand hat aus seinem Munde etwas von ihren „schwachen Stunden" erfahren, ein Beweis seiner cynischen Auffassung von

weiblicher Ehre. Ihren Anwürfen gegenüber bleibt er ruhig und beruhigt auch sie über seine weitere Treue und Anhänglichkeit mit dem Hinweis nicht auf seine Liebe oder Dankbarkeit, sondern wahrheitsgemäß auf die Nothwendigkeit: „You know I am your Creature, my Life and Fortune in your Power; to disoblige you brings me certain ruin.“ Er verhehlt sich durchaus nicht, dass sie Mellefont liebt, dass er nur ein Werkzeug in ihren Händen ist, aber was verschlägt ihm das, wenn er nur zum Ziele kommt? Dabei mag allerdings zugegeben werden, dass auch ihn eine gewisse Sinnlichkeit zu jenem Weibe trieb. Der Mann, von dem die Lady gestehen muss: „O Maskwell, in vain I do disguise me from thee, thou know'st me, know'st the very inmost Windings and Recesses of my Soul“, ist durch seine planmäßige Bosheit und seinen kalten, aber scharfen und durchdringenden Verstand der Lady überlegen, um wie viel mehr dem armen Mellefont. Wer einem solchen Gauner aufsitzt, braucht keineswegs ein Tölpel zu sein.

Auch der erste Act dieses Stückes bietet eine meisterhafte Exposition und ist in der Charakteristik der Hauptpersonen sehr glücklich. Handlung ist nicht viel darin, gegenüber dem „Old Bachelor“ ist aber der Fortschritt in dem planmäßigen Einfädeln der Intrigue sofort sichtbar.

Act II.

Wegen der Frauencharaktere in diesem Stücke wurde vielfach ein Geschrei erhoben, dass man glauben müsste, man habe es mit den abscheulichsten Creaturen auf Gottes Erdboden zu thun. Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass ein von glühender Leidenschaftlichkeit getriebenes, von ihrem Liebhaber verschmähtes und in dem Durst nach Rache sich über alle Schranken hinwegsetzendes Weib zwar nicht sympathisch, aber im Drama zu keiner Zeit selten ist, dass eine „Précieuse“, einen Blaustrumpf auf die Bühne zu bringen, keinem Dichter verwehrt wurde, dass endlich ein dummes und verliebtes Frauenzimmer, welches den Gatten tyrannisiert und einem Liebhaber nicht unfreundlich entgegenkommt, wenigstens auf der Restaurationsbühne nicht erst von Congreve vorgeführt wurde. Wenn früher einmal der Versuch gemacht wurde, den Ärger

der maskierten Theaterbesucherinnen über die schlechten oder affectierten Weiber auf der Bühne wenigstens theilweise zu erklären, so wurde damit eben nur eine Erklärung einer befremdlichen Erscheinung angebahnt, aber nicht etwa die erhobenen Vorwürfe als begründet anerkannt. Colliers Bemerkung: „There are but four ladies in this Play and three (!) of the biggest of them are Whores — a great compliment to quality to tell them, there is not above a quarter of them honest", ist in ihrer zelotischen und bornierten Grobheit eine crasse Unrichtigkeit und Ungerechtigkeit. Congreve selbst vertheidigt sich in diesem Punkte so ungeschickt wie in allen andern. Was man auch über Lady Touchwood und die erst später auftretende Lady Plyant denken wird, von den zwei Weibern, die in der ersten Scene des zweiten Actes auf den Brettern erscheinen, kann keine als „Whore" bezeichnet werden. Es sind dies Lady Froth und Cynthia. Cynthia nimmt selbst Collier aus, in Bezug auf erstere wird man uns vielleicht die sechste und siebente Scene des vierten Actes und einiges, was wir im fünften Acte erfahren, entgegenhalten. Sie fängt nämlich wirklich eine Liebelei mit Brisk an, die sich bis zu einer Umarmung entwickelt, und betrügt ihren dazukommenden Gatten, nach dessen Beruhigung sich beide in den Garten zurückziehen; doch das ist so rein äußerliche Zuthat, dass der Charakter der Lady Froth damit gar nicht übereinstimmt; es könnte, allerdings mit Entgang eines komischen Effects, im Interesse der Charakteristik sehr gut weggelassen werden. Lady Froth ist ein nach England verpflanztes Gewächs aus Paris, eine „Précieuse", „a charming young bluestocking, with her wit and her pedantry, her affectation and her merry vitality" (Gosse, S. 55). Sie schwärmt für die Poesie, sie schreibt „Songs, Elegies, Satires, Encomiums, Panegyrics, Lampoons, Plays, or Heroic poems"; eine Liebe ohne Dichten kann sie sich gar nicht vorstellen. Die Erwähnung der Liebe führt sie auf den Gatten, welchen sie als „Man of Quality", dem nichts mehr fehle als „a blue Ribbon and a Star", geradezu vergöttert, mit welchem sie, als er mit Mellefont und Brisk in der zweiten Scene eintritt, in lächerlich gezierter Weise Liebeständeleien beginnt. Cynthia, „one of those gracious and honest maidens whom he liked to pre-

serve in the wild satiric garden of his drama, that his beloved Mrs. Bracegirdle might have a pure and impassioned part to play“ (Gosse, S. 55), wird von der gelehrten Dame, die sogar Griechisch gelernt hat, mit einer gewissen mitleidigen Herablassung behandelt. Mellefont besitzt keine „distinguishing Quality“, ihm fehlt das gewisse „Je-ne-sçay-quoi“, er ist nur eine Mittelmäßigkeit, das gibt sie ihm in jener ausgesucht boshaften Weise zu verstehen, in welcher Höherstehende oft die ihnen Untergeordneten zu beleidigen pflegen. „Mr. Mellefont, don't you think Mr. Brisk has a World of Wit?“ fragt sie z. B. Dieser Mr. Brisk hat es ihr überhaupt angethan; er dichtet auch, allerdings nur selten, dann aber „keen Jambics“. So erzählt sie ihm denn von einem heroischen Gedicht, „Sillabub“ genannt, in welchem sie ihre Liebe zu Lord Froth besingen will. Sie hat „Bossu, Rapin und Dacier upon Aristotle and Horace“ gelesen, nun soll Mr. Brisk ihr Beirath sein. Wenn die erwähnten Scenen im vierten und fünften Acte aber nicht weggelassen werden, verschieben sie das Bild dieser Dame in dem Sinne, dass der Gegensatz zwischen der angenommenen Blaustrumpfbildung und dem natürlichen Temperament der Lebedame einmal drastisch hervorbricht. Cynthia ist der Lady Froth in ihrer einfachen Natürlichkeit weit überlegen und gibt ihr bisweilen treffende Antworten. Als sie in der dritten Scene mit Mellefont allein auf der Bühne bleibt, da hat das Vorangegangene in ihr nur den Eindruck zurückgelassen, dass, wenn zwei Narren einander heiraten, sie durch den Contrast nur umsomehr hervorstechen. Daran knüpft sich ein belangloses Witzeln über die Ehe, die mit einigen Spielen verglichen wird. Da gehen Musikanten über die Bühne — wir kennen schon aus dem „Old Bachelor“ dieses Mittel — und bringen, angehalten und zum Spielen aufgefordert, ein Liedchen, bestehend aus zwei sechszeiligen Strophen in der Reimstellung aaaabb, welches einen Rath an Cynthia enthält: nicht durch Sprödethun die Zeit der Liebe verstreichen zu lassen. Das Lied heißt nicht viel. Inzwischen ist die erste Mine gesprungen. Lady Touchwood hatte schon in der letzten Scene des ersten Actes Maskwell mitgetheilt, dass sie mit Lady Plyant gesprochen habe; mit welchem Erfolge, das sehen wir jetzt. Das Ehepaar Plyant

kommt zu dem Brautpaar. Der alte Plyant ist das Prototyp eines Pantoffelhelden. Jetzt kommt er wüthend hereingestürmt. Die Mittheilung seiner Gattin, dass Mellefont dieser nachstelle, hat ihn in fürchterliche Wuth versetzt, mit falsch angewendeten und verdrehten Fremdwörtern, besonders lateinischen, die sowohl er als auch seine Ehehälfte ungemein lieben, wirft er nur so herum; die Gattin ist diesem Wuthausbruch gegenüber anfangs machtlos. „Can't I govern you? What did I marry you for? Am I not to be absolute and uncontrolable? Is it fit a Woman of my Spirit, and Conduct should be contradicted in a Matter of this Concern?“ ruft sie aus. Das nützt nichts. „I'm not to be govern'd at all Times. When I am in Tranquillity, my Lady Plyant shall command Sir Paul,“ erwidert er. Als sie aber meint, es sei ja nur ihre Ehre verletzt worden, und über die könne sie doch verfügen, wie sie wolle, da fügt er sich, und die Lady geht jetzt auf den den Sachverhalt nicht begreifenden Mellefont zu und hält ihm Reden über das Verruchte seines Unterfangens, gespickt mit kräftigen Verwünschungen und nicht sehr schmeichelhaften zoologischen Vergleichen. Die Tochter wolle er heiraten, um bequemer die Mutter haben zu können! Nein, das gehe nicht an, die Tochter solle er nicht haben. Jetzt ahnt Mellefont, woher der Streich kommt. Komisch und ergötzlich sind die Betheuerungen ihrer Unschuld und Reinheit und äußerst amüsant das Geständnis des Gatten, dass er das Eheglück bei seiner Gattin noch nicht genossen habe. Trotz all dieser Betheuerungen ahnen wir aber, dass diese Frau nicht unnahbar sein wird, und der Dichter lässt denn auch Sir Paul seine Tochter mit sich fortführen, sodass Mellefont und Lady Plyant allein miteinander auf der Bühne bleiben.

Die fünfte Scene ist fast ausschließlich der Lady Plyant gewidmet, Mellefont kommt nämlich gar nicht recht zu Wort. Was wir schon in der früheren Scene geahnt haben, dass diese sich so excessiv geberdende Tugendheldin nicht unnahbar sein werde, wird hier in meisterhafter psychologischer Entwicklung ausgeführt. Noch immer ist sie entrüstet über die Verruchtheit des Anschlages, „to make the Daughter the means of procuring the Mother“; es ist eine Barbarei,

ein so gutes, hübsches und liebevolles Geschöpf wie Cynthia zu betrügen. Der Frevler vertheidige sich! Jetzt sind sie doch allein, „Corum Nobus", wie die „gelehrte" Dame sagt (also mitten in ihren Wuthausbrüchen der erste „Acquit"). Eine weitere indirecte Entschuldigung, ja Ermunterung des Verbrechers liegt darin, dass sie ja nicht Cynthias „own Mother" sei. Wenn sie aber, von ihrer Sinnlichkeit hingerissen, in den Avancen zu weit gegangen ist, da glaubt sie es sich schuldig zu sein, diesen gewissermaßen gegen ihren Willen von ihrer impulsiven Natur verschuldeten Fehler durch ein tugendseliges Gefasel wieder wettzumachen: „O reflect upon the Horror of that, and then the Guilt of deceiving every Body; marrying the Daughter, only to make a Cuckold of the Father; and then seducing me, debauching my Purity, and perverting me from the Road of Virtue, in which I have trod thus long, and never made one trip, not one faux pas. O consider it, what would you have to answer for, if you should provoke me to Frailty? Alas! Humanity is feeble, Heaven knows! very feeble and unable to support itself." Immer wieder kommt sie auf die menschliche Schwachheit zurück. Keiner weiß, wie sich die Umstände zusammenfügen mögen; sie glaubt wohl, auch der stärksten Versuchung widerstehen zu können, aber es gibt nichts Sicheres im Leben. Diese Verführungsversuche seitens der Lady — als Verführungsversuche muss man sie nämlich bezeichnen, wenn auch nicht die ausgesprochene Absicht hervortritt, sondern mehr der dunkle Drang einer sinnlichen Natur, die nicht gewohnt und nicht klug genug ist, sich zu zügeln — veranlassen Mellefont endlich dazu, sich die Erlaubnis zu erbitten, eine Frage an die Dame zu richten. Sie ist überzeugt, er wolle die Liebesgunst von ihr erbitten. Das bringt sie ganz außer sich. Er soll fragen, sie wird nein sagen, doch nein, lieber nicht, man kann sich ja auf sich nicht verlassen. Es ist doch eine Sünde, und wenn es keine wäre, wie manche Herren behaupten, ist noch immer ihre Ehre zu berücksichtigen. Sie kann doch nicht die Tochter verheiraten „for the Conveniency of frequent Opportunities", nein, diese Heirat muss verhindert werden. Daraufhin fällt Mellefont vor ihr auf die Knie, um ihre Zustimmung zu seiner Vermählung

(mit Cynthia) zu sichern; sie fasst dies natürlich anders auf und spricht confuses Zeug zusammen, woraus nur so viel zu ersehen ist, dass sie ihm Cynthia nicht geben will, selbst aber keinen Widerstand mehr entgegensetzen wird, wenn er bei ihr Liebesglück genießen will. Da jemand kommt, flüchtet sie. Mellefont hält dann einen kurzen Monolog, — dessentwegen hätte sich der Dichter gar nicht zu entschuldigen brauchen — in welchem er dieses erste Manöver als „a shallow Artifice, unworthy of my Matchiavilian Aunt" bezeichnet. Derjenige, der die Lady in ihren Liebesanerbietungen gestört hat, war Maskwell, welcher jetzt auf Mellefont zukommt und ihn tröstet. Er bethört den armen Mellefont dadurch, dass er die Wahrheit spricht: „What d'ye think of my being employ'd in the Execution of all her Plots? Ha, ha, ha, by Heav'n, it's true; I have undertaken to break the Match, I have undertaken to make your Uncle disinherit you, to get you turn'd out of Doors and to . . . marry Cynthia myself." Aufrichtiger kann man thatsächlich nicht sein. Woher Congreve diesen Kunstgriff genommen hat, ob er ihn dem Syrus im vorerwähnten Lustspiel des Terenz (Heautontimorumenos) entlehnt, was wahrscheinlicher ist, wie schon das Motto dafür spricht, oder ob er, wie Bennewitz will, dieses Mittelchen dem „Tartuffe" abgelauscht hat, jedenfalls wendet er es mit sehr guter Wirkung an. Mellefont ist überzeugt, dass Maskwell sich nur deshalb in das Vertrauen der Lady Touchwood gestohlen hat, um ihm besser dienen zu können, und dass, während er scheinbar gegen den Freund arbeitet, sein letztes Ziel doch nur das Wohl desselben ist. Wozu die Komödie mit Lady Plyant gespielt wurde, ist bei einer solchen Auffassung allerdings nicht zu begreifen, während das Ganze als Mittel zum Zwecke der Verhinderung von Mellefonts Ehe mit Cynthia leicht verständlich wird. Über dieses Bedenken beruhigt ihn aber Maskwell mit der sehr seichten Erklärung, das sei zu seiner Unterhaltung arrangiert worden. Das ist eine jener Stellen, die dem armen Mellefont das Attribut eines Einfaltspinsels eingetragen haben; wie konnte er nur auf solch eine Erklärung hin sich beruhigen? Von seinen Plänen vertraut ihm Maskwell noch nichts an. An Neuem haben wir nur erfahren, dass er Cynthia liebt,

d. h. heiraten will mehr ihres Geldes, als ihrer Schönheit wegen. Wenigstens können wir nicht recht an seine Liebe glauben, wenn er auch in dem Monolog, der den zweiten Act beschließt, von ihrer Schönheit phantasiert und von der Macht der Liebe spricht, die alle anderen Bande zerreiße. Er fühlt offenbar das Bedürfnis, sich vor sich selbst zu entschuldigen, denn der Freund, den er ins Unglück stürzen will, mag ihn doch in gewissen Momenten erbarmen. In seiner schwarzen Seele regt sich hie und da doch das Mitleid, ohne dass aber solche momentane Gefühlsregungen auf sein Handeln irgendwelchen Einfluss üben. Auch in diesem Monolog setzt er sich über alle Scrupel hinweg, indem er sich einzureden sucht, er liebe Cynthia, Mellefont sei sein Rivale, und dieser Name sei eine „general Acquittance" und löse alle Freundschaftsbande. Dass es aber nicht die Liebe, sondern sein materieller Vortheil ist, der ihn zum Verräther an seinem Freunde macht, gesteht nicht einmal dieser verruchte Bösewicht sich selbst ein. Noch ein anderer Scrupel ist zu überwinden. Was sagt die „Honesty" zu seinem Vorgehen? „Honesty", erwidert er sich, „ist ein Feind, den die Menschen in ihrer eigenen Brust tragen; wer niemanden betrügt, wird selbst betrogen. Er hat dasselbe Gesicht, dieselben Worte und Accente, wenn er spricht, was er denkt, als wenn er spricht, was er nicht denkt. Mit Hilfe der Verstellung wird er jenen hungrigen Gründling „Leichtgläubigkeit" zum Anbeißen bringen. Schließlich tröstet er sich damit, dass ja alle Menschen, wenn sie nur genauer zusehen und sich nicht täuschen wollten, im Grunde ihrer Seele Trug, Hinterlist und Niedrigkeit fänden:

> „Why will Mankind be Fools, and be deceiv'd?
> And why are Friends' and Lovers' Oaths believ'd?
> When, each, who searches strictly his own mind,
> May so much Fraud and Power of Baseness find."

Wenn der Dichter die Absicht gehabt hat, durch diesen Monolog uns den Bösewicht menschlich näher zu bringen, so hat er diese Absicht nicht erreicht. Der erste Theil mochte ihr dienlich sein, seine Philosophie über „Honesty" etc. kann uns ihn nicht sympathischer machen.

Der zweite Act hat uns, was den Fortschritt der

Handlung betrifft, nur jenes „shallow Artifice“ gezeigt, durch welches Lady Plyant der Vermählung ihrer Tochter mit Mellefont feindlich gestimmt wird, oder eigentlich nicht einmal jenes „Artifice“, sondern dessen komische Wirkung. Sonst wird nur vorbereitet. Das entspricht der Manier Congreves, die schon bei der Besprechung des „Old Bachelor“ hervorgehoben wurde, sehr sorgfältig zu exponieren und zu charakterisieren, was zwei Acte lang dauert, während dieser zwei Acte aber die Handlung nur sehr wenig zu fördern. Das hat den Nachtheil, dass die folgenden Acte zu viel Handlung und Intrigue enthalten; wenigstens in den beiden ersten Dramen tritt dies auffallend hervor, trotzdem aber ist es unrichtig, wenn Leigh Hunt sagt, bei Congreve verliere man den Zusammenhang infolge der stark und vielfach ineinandergreifenden Intriguen und der mannigfaltigen Verwicklungen. Wer aufmerksam liest, findet überall ein wohldurchdachtes Gefüge, das man vielleicht bisweilen anders, z. B. oft fester, gewünscht hätte, dessen Existenz zu bezweifeln und von einem regellosen Gewirr von Scenen zu sprechen, man jedoch bei Congreve viel weniger Ursache hat als bei Shakespeare. Zum Ersatze dafür, dass die Haupthandlung nur wenig vorgeschritten ist, hat uns der Dichter mit dem Ehepaar Froth und Brisk bekannt gemacht. Die Affaire Froth-Brisk könnte als Nebenhandlung bezeichnet werden; sie steht mit der Haupthandlung nur in sehr loser Beziehung, und es ist nicht wie im „Old Bachelor“ der Versuch gemacht worden, eine innigere Verknüpfung herzustellen; sie ist rein dazu da, die komische Wirkung zu erhöhen. Maskwell-Lady Touchwood jedoch als besondere Handlung aufzufassen, wie es Bennewitz thut, geht darum nicht an, weil die Beziehungen zwischen den beiden aus der Haupthandlung fließen. Auch die später zu erwähnende Affaire Careless-Lady Plyant ist nur ein Zweig der Haupthandlung. Überhaupt ist das, was im Anfange gesagt wurde, dass nämlich nur ein „plot“ vorliegt, aufrechtzuhalten. Während im „Old Bachelor“ von vornherein mehrere „plots“ da sind, welche der Dichter, so gut er es zustandebringt, miteinander verknüpft, ist der Vorgang hier der umgekehrte. Er geht von einer Haupthandlung aus, und aus diesem Stamme schießen dann mehrere Zweige hervor.

Act III.

Lady Plyant ist bereits gegen die Ehe Mellefont-Cynthia, damit natürlich auch Sir Paul Plyant. Nun gilt es noch, Lord Touchwood in gleichem Sinne zu beeinflussen, ja bei ihm muss noch weiter gegangen werden; da Mellefont sein vermuthlicher Erbe ist, muss er ihn enterben und davonjagen. Diese Action nimmt Lady Touchwood auf sich. Ihr Gatte, dessen Charakter sehr wenig scharf ausgeprägt ist, wenigstens hier noch nicht, — später, das sei gleich hier hervorgehoben, ergötzt er das Publicum besonders als Hahnrei, — glaubt nicht an die von Lady Plyant aufgeführte Komödie, er hält seinen Neffen einer solchen Denkweise nicht für fähig. Seine Gemahlin weiß durch ihre vielsagenden Blicke, durch ihr Räuspern, durch halbe Redensarten, versteckte und geheimnisvolle Andeutungen, kurz, durch äußerst geschicktes Manövrieren den Lord stutzig zu machen, dann lässt sie sich ein Geheimnis entreißen, dass nämlich Mellefont auch i h r e Tugend versucht habe, trotzdem sie doch seine Tante sei. Erst vor zwei Tagen habe er einen kühnen Angriff gewagt. Der eifersüchtige Gatte will in seiner grenzenlosen Erbitterung den unwürdigen Neffen sofort nackt aus dem Hause peitschen, doch Lady Touchwood schickt ihn zur Abkühlung seines erhitzten Blutes in sein Cabinet. Maskwell, der gelauscht hat, um im Nothfalle zuhilfe zu eilen, beglückwünscht die Intriguantin zu dem gelungenen Meisterstück. Sie berathen nun. Ehe die Gesellschaft aufbricht, muss alles erledigt sein, der Lord darf Mellefont nicht mehr sehen, damit dieser keine Gelegenheit habe, sich zu vertheidigen, dagegen soll die Lady seine Wuth erhöhen und dabei Maskwells Erwähnung thun als desjenigen, der bei jenem Angriffe Mellefonts auf ihre Ehre anwesend war und sein Möglichstes that, um diesen zur Vernunft zu bringen. Was er damit bezweckt, will er nicht sagen, natürlich, denn Lady Touchwood darf doch nicht wissen, dass er Cynthia liebt und durch die Protection des Lords sie zur Gattin bekommen zu können glaubt. Für 8 Uhr ladet sie Maskwell zu sich in ihr Cabinet ein, „to toy away an Hour in Mirth.“ In dem folgenden Monologe verräth uns Maskwell seinen Ekel und Überdruss an solchen Stunden der Lust. Diese Frau

reizt ihn so wenig, als wäre er ihr Gatte, er muss aber „Ardour and Ecstasy“ heucheln, damit sie nicht, durch seine Kälte aufmerksam gemacht, auf sein Geheimnis mit Cynthia komme. Er sieht Mellefont kommen, gedenkt des Rendezvous um 8 Uhr, und plötzlich hat er eine Idee, einen glücklichen Gedanken. „Well, this Double-Dealing is a Jewel,“ ruft er aus. Er spielt mit allen, mit Mellefont, mit Lady Touchwood etc. Ersterem theilt er nun mit, er sei zum Rendezvous beschieden; wenn es gelinge, ihn (Mellefont) von Cynthia loszureißen und zu enterben, so sei nicht nur Cynthia sein (Maskwells) Preis — das weiß ja schon Mellefont aus der siebenten Scene des zweiten Actes — sondern gewissermaßen als Angeld auf dieses Geschäft, „as an earnest to that bargain“, soll er „full and free Possession of the Person of your Aunt (Lady Touchwood)“ haben. Er will hingehen, Mellefont soll ihn und sie überraschen, er (Maskwell) wird durch einen geheimen Ausgang entfliehen, und Mellefont hat nun die Tante ganz in der Hand. Dafür, dass er über das Gesehene schweigen wird, muss sie ihren Widerstand gegen seine Verheiratung mit Cynthia aufgeben. So opfert sich Maskwell scheinbar für den Freund auf; was der Dichter aber noch im Hinterhalte hat, um nicht nur Lady Touchwood, sondern auch Mellefont zu verderben, lässt er vorderhand nur ahnen. Um uns aus der nicht gerade sehr gemüthlichen Stimmung zu reißen, in welche uns die schwarzen Anschläge der beiden Intriguanten versetzt haben, führt er uns nun wieder heitere Scenen voll derber, aber herrlicher Komik vor. Careless hat in der ersten Scene des ersten Actes von Mellefont die Aufgabe zugewiesen bekommen, Lady Plyant zu unterhalten, damit keine anderen Einflüsse auf sie wirken können. Dass er diese Aufgabe nicht gut gelöst hat, oder dass das Malheur schon geschehen war, als er an die Lösung derselben schritt, wissen wir schon. Jetzt erzählt er Mellefont, wie Lady Plyant zuletzt immerfort von Tugend, Religion und Ehre gesprochen und hierauf von der neunjährigen Werbung ihres Gatten um ihre Hand erzählt habe, „how he has lain for whole Nights together upon the Stairs, before her Chamber Door; and that the first Favour he receiv'd from her, was a Piece of an old Scarlet Petticoat

for a Stomacher, which since the Day of his Marriage, he has, out of a Piece of Gallantry, converted into a Night-Cap, and wears it still with much Solemnity on his Anniversary Wedding-Night.“ Köstlich ist, wie er daraufhin des armen Sir Paul Ehefreuden, besonders aber Eheleiden, schildert: „On that night (Jahrestag der Hochzeit) he creeps in at the Bed's Feet like a gull'd Bassa that has marry'd a Relation of the Grand Signior, and that Night he has his Arms at Liberty. Did not she tell you at what a Distance she keeps him? he has confess'd to me that but at some certain times, that is I suppose when she apprehends being with Child, he never has the Privilege of using the Familiarity of a Husband with a Wife. He was once given to scrambling with his Hands and sprawling in his Sleep; and ever since she has him swadled up in Blankets, and his Hands and Feet swath'd down and so put to Bed; and there he lies with a great Beard, like a Russian Bear upon a Drift of Snow.“ In derselben Scene, die ohnehin schon stark gepfeffert ist, bringt der Dichter die schon erwähnten Angriffe auf die Frauen, welche maskiert ins Theater kommen. Die Routine Mellefonts (dieser macht nämlich die Angriffe) in Liebeshändeln, seine Erfahrungssätze über die Weiber, scheinen uns seinem Charakter, wie er sonst dargestellt wird, nicht zu entsprechen, da spricht einmal der Dichter aus seinem Munde. Das Ehepaar Plyant kommt auf Careless zu, und beide thun ihr Möglichstes, um ihn recht artig und fein zu begrüßen. Dass sich beide auf ihre „Bildung“ viel zugute thun, dass sie gern gewählt sprechen und Fremdwörter gebrauchen, hat sich schon des öfteren gezeigt. Diesmal erheitert besonders die Lady den Leser. Careless hat beiden ein Compliment gemacht, Sir Paul dankt dafür. „Wie kannst du nur glauben, dass dieses Compliment dir gegolten hat? Wie kommst du dazu zu antworten? Ich muss erröthen über deine Ignoranz,“ so kanzelt sie den Gatten vor einigen Fremden herunter, und er schweigt in gewohnter Demuth. Die Anrede, die Lady Plyant an Careless richtet, ist in der sinnlosen Häufung von Complimenten, mit den vielen Bücklingen etc. urdrollig: „Mr. Careless, if a Person that is wholly illiterate might be supposed to be capable of being qualified to make a

suitable Return to those Obligations which you are pleased to confer upon one that is wholly incapable of being qualify'd in all those Circumstances, I'm sure I shou'd rather attempt it than any thing in the World etc.“ Das gegenseitige Becomplimentieren, die Aufzählung der Vorzüge des Mr. Careless durch die Dame: „So well drest, so bonne mine, so eloquent, so unaffected, so easy, so free, so particular, so agreeable, so gay, so graceful, so good Teeth, so fine Shape, so fine Limbs, so fine Linen, and a very good Skin“, die Beschreibung, die Sir Paul von dem Glück seiner Ehe gibt, bis auf das geheimnisvolle „if it were not for one thing“: all das macht diese Scene zu einer der wirksamsten. Inzwischen bringt ein Knabe einen Brief und gibt ihn in seiner Naivetät dem Ritter, da er an diesen adressiert ist. Er sollte doch wissen, dass die Frau immer die Briefe zuerst liest, das soll er nicht mehr thun, ermahnt ihn der gute Pantoffelheld. Während die Herrin des Hauses den Brief studiert, schüttet der Gatte all sein Leid in das mitfühlende Herz Careless' aus. Er hat Geld und Gut und eine hübsche Tochter, aber er möchte einen Sohn haben. Zu alt ist er nicht, seine Frau ist auch eine stattliche Dame, ja, aber nur einmal im Jahre gönnt sie ihm das, was doch sonst dem Gatten zusteht. Da verspricht Careless einzugreifen, und der alte Narr bittet ihn noch darum. „Indeed, I should be mightily bound to you, if you could bring it about, Mr. Careless,“ erwidert der Alte auf die Bemerkung des andern: „We must have a Son some way or other.“ Diese kaum mehr zweideutige Scene, — nur der dumme Ehegatte ahnt nichts, — in welcher der Gatte selbst der Frau den Verführer zuführt oder gewissermaßen einen Hausfreund engagiert, ist allerdings bei uns auf der Bühne unmöglich, mochte aber damals nur Beifall gefunden, keinen sittlichen Anstoß erregt haben. Das Höchste an Unverfrorenheit leisten aber Careless und Lady Plyant in der folgenden Scene:

Careless:

Sir Paul, harkye, I'm reasoning the Matter you know; Madam, — if your Ladyship please, we'll discourse of this in the next Room.

Sir Paul Plyant:

O ho, I wish you good Success. I wish you good Success. Boy, tell my Lady, when she has done, I would speak with her below.

Auf diesen Theil der Scene, daneben auch auf Scene V im zweiten Acte stützt Collier sein Urtheil über Lady Plyant. Der erste Theil der neunten Scene erinnert an und geht vielleicht, was den Anstoß zu derselben betrifft, auf Wycherleys „Plain-Dealer" zurück, in welchem Stücke (Act II, Scene I) ebenfalls eine Kritik der Bekannten, besonders der Damen, gegeben wird. Olivia schildert ihre Freundinnen: „Milady Autumn? — Eine alte, neu aufgemalte Kutsche. — Ihre Tochter? — Erschrecklich hässlich, eine Sudelei in einem kostbaren Rahmen. — Und die widerliche Alte am oberen Ende der Tafel? — Bringt den alten griechischen Brauch wieder auf, beim Gastmahl in einem Todtenkopf zu servieren." Auch im Salon Célimènes und in den Preciösensalons hört man oft solche Kritiken, und Sheridan hat in seiner „School for Scandal" dasselbe Thema benützt. Congreve wird nicht so brutal wie Wycherley; in dem Gespräche, an welchem sich Lord Froth und Cynthia betheiligen, wird nur von dem keineswegs feinen Lachen der Damen gesprochen, ihr Medisieren übereinander hergenommen, aber all dies in sehr harmloser und, wie wir gestehen müssen, nicht zu geistreicher Weise. Besser wird es in der zehnten Scene. Zunächst liest Lady Froth ihrem Verehrer Brisk ein Gedicht vor, das von dem Kutscher Jehu — Collier machte Congreve den Vorwurf, dass er die Religion entweihte, indem er einen Kutscher Jehu nannte — und der Milchmagd Susanna handelt. Das Gedicht lautet:

„For as the Sun shines ev'ry Day,
So, of our Coachman I may say,
He shows his drunken fiery Face,
Just as the Sun does, more or less.
And when at Night his Labour's done,
Then too, like Heavn's Charioteer the Sun
Into the Dairy he descends,
And there his Whipping and his Driving,
There he's secure from Danger of a Bilk,
His Fare is paid him, and he sets in Milk."

Über dieses großartige Product werden kritische Bemerkungen ausgetauscht, die dem Gedichte ebenbürtig sind. Dieser Theil der Scene ist köstlich, und Gosse, S. 54, hat nicht unrecht, wenn er Congreve darin über die ihm wahrscheinlich vorschwebende Scene aus dem „Misanthrope" zwischen Oronte und Philinte stellt. Die Scene ist bei Congreve kürzer und wirksamer, das Gedicht „more funny" als „L'Espoir". Bennewitz weist ferner auf die zweite Scene des dritten Actes in „Les femmes savantes" hin, wo Trissotin in einem Epigramm eine amaranthfarbene Kutsche verherrlicht, und thatsächlich ist da die Beziehung noch augenfälliger (Kutsche bei Molière und Kutscher bei Congreve). Trotz der nicht in Abrede zu stellenden Anlehnung an Molière ist aber unser Dichter in der Durchführung ganz selbständig. Nach diesem literarischen Intermezzo nimmt die Bekanntenkritik ihren Fortgang; jetzt erst wird sie interessant. Zuerst wird Lady Toothless vorgenommen, die immer Tabak kaut wie „an old Ewe". Dann werden die Zähne dieser Dame, ihr Lachen etc. einer eingehenden und bissigen Kritik unterzogen; hierauf kommen sie auf eine Dame zu sprechen, welche die Schminke mit einer Mauerkelle auflegt, dabei einen großen Bart hat, der durch die Schminke hindurch sich aufsträubt, sodass sie mit Kalk und Haar gepflastert scheint. Mr. Brisk hat ein Gedicht, „a sort of an Epigram, or rather an Epigrammatic Sonnet" auf sie gemacht, in welchem man aber von dem „salt", das nach Brisks Ansicht darin sein soll, nichts entdecken kann. Um uns Lady Froth in einer weiteren komischen Situation zu zeigen, lässt der Dichter das Töchterlein derselben, „poor little Sapho", mit seiner Amme angerückt kommen. Wie in allem ist Lady Froth auch in ihrer Mutterliebe überspannt und excentrisch, zum sechsten- oder siebentenmale — darüber sind die Gatten nicht einig — muss das arme Kind zur Mutter geschleppt werden, damit diese es sehen und küssen könne. Sie liebt ihr Kind, aber sie manifestiert dies in derselben lächerlichen Weise wie alles andere.

Cynthia, welche allein zurückbleibt, stellt über die Weggegangenen ihre Betrachtungen an. Diese Leute mögen Narren sein bei all ihrem Witz, ihrer feinen Conversation,

ihrem Range und ihrer Erziehung, aber sie sind in ihrer Narrheit glücklich, sie genügen sich selbst:

> „If Happiness in Self-content is plac'd,
> The Wise are Wretched, and Fools only Bless'd."

Ein Überblick über den dritten Act zeigt uns in der Haupthandlung wieder keinen zu raschen Fortschritt. Die Sache ist bis zum Rendezvous gediehen, den zweiten längeren Theil des Actes füllen die überaus wirksamen Plyant- und Froth-Affairen aus. Man fühlt, dass der Dichter die Haupthandlung zu dürftig fand, um mit derselben fünf Acte auszufüllen, und dass er in dem Bestreben, diese Lücke durch komische Episoden auszufüllen, noch unterstützt wurde durch das sich geltend machende Bedürfnis, den düsteren Scenen des Verrathes der Freundschaft auch etwas Heiteres zur Seite zu stellen.

Act IV.

Wenn der dritte Act zuerst die Haupthandlung gebracht und dann mit den komischen Episoden Plyant und Froth uns bis zum Schlusse unterhalten hat, ist der Aufbau des vierten Actes gerade umgekehrt. Die ersten elf Scenen beschäftigen sich mit der Familie Plyant und Froth (V, VI, VII), dann kommen die Rendezvousscenen. Dabei ließ sich der Dichter offenbar von der Erwägung leiten, dass nach dem Rendezvous und dessen vielfachen Überraschungen alles schnell dem Ende zudrängen müsse und Episoden nachher nicht mehr am Platze seien. Darum hat er diese vorangestellt und dem Zuschauer durch köstliche Scenen das Warten auf den Hauptcoup Maskwells angenehm gemacht. Wenn Mellefont und Cynthia zusammenkommen (Scene I), so wird das gewöhnlich nicht sehr unterhaltend (Act II, Scene III). Es wird wieder über die Ehe gewitzelt — diesmal ist sie das Ziel eines Wettrennens —, von einer Entführung gesprochen, ohne dass es einem der beiden damit ernst wäre; Cynthia verspricht, keinen andern zu heiraten, und fordert ihn auf, seine Sache bei Lady Touchwood gut zu machen.

Sehr ergötzlich ist die zweite Scene zwischen Careless und Lady Plyant. Wir haben die beiden verlassen, als sie sich in das nächste Zimmer begaben, damit Careless der

Lady dort den Standpunkt auseinandersetze. Welchen moralischen Abscheu auch das Spiel Careless' erwecken muss — dieser Careless ist ja sonst dem Freunde gegenüber ein wackerer Kerl, berührt auch in anderer Beziehung nicht unsympathisch; wie er aber gegen Sir Paul und Lady Plyant handelt, müsste er uns abstoßend erscheinen — ein Umstand lässt seine Handlungsweise in milderem Lichte erscheinen: er will seinem Freunde Mellefont einen Dienst erweisen, nämlich Lady Plyant für die Ehe Mellefont-Cynthia gewinnen, was nach dem gelungenen Schachzuge Lady Touchwoods nicht zu leicht ist. Dass er dabei mit den Ehegatten als muthwilliger und nicht sehr sittenstrenger Lebemann sein Spiel trieb, ist erklärlich. Die Lady hat die Anspielungen Careless' ebenso wenig verstanden wie ihr dummer Gatte. Nehmen wir an, die beiden befinden sich jetzt in dem „next room"! Careless beginnt, den glühenden Liebhaber zu spielen, zu seufzen und in kläglichem Tone seine Liebe zu betheuern. Ihm selbst kommt diese Rolle sehr lächerlich vor. „Wenn sie nicht bald nachgibt, bin ich mit meinem ‚Cant' am Ende," sagt er leise. Sie gibt zwar bald nach, aber es ist doch schon zu spät, denn eben kommt Sir Paul daher. Careless hat eben noch Zeit, ihr ungesehen ein Briefchen zuzustecken, dann verschwindet er. Sir Paul hat sich inzwischen angestrengt, Cynthia davon zu überzeugen, dass der Eid, den sie geleistet haben will, nur Mellefont zu heiraten, null und nichtig sei, da er jetzt diese Ehe nicht mehr zugeben könne. Da überrascht ihn seine Gattin mit dem Ausspruche, diese Ehe müsse geschlossen werden. Die vermeintliche Liebe Mellefonts zu ihr, ein Manöver der Lady Touchwood, hat sie zur Gegnerin der Verbindung desselben mit ihrer Tochter gemacht, Careless' Gegencoup, dessen Einfluss auf die Änderung ihrer Willensmeinung sie ohneweiters zugibt, hat sie davon überzeugt, dass Mellefont ihr nur Hochachtung entgegenbringe, er kann also ihre Stieftochter Cynthia heiraten. Der gehorsame Gatte fügt sich natürlich sofort dem Willen der Haustyrannin und nimmt mit innigem Danke für Careless die ihm so selten gewährten Liebkosungen der Gattin entgegen, welche natürlich nur den Zweck haben, jeden in ihm etwa aufkeimenden Verdacht über ihre Beziehungen zu Careless

zu unterdrücken. Cynthia durchblickt die Einfalt des Vaters und die Motive der Stiefmutter, hat aber selbstverständlich keinen Anlass einzugreifen, da für sie alles aufs beste steht. Die unglückselige Neugierde der Lady schafft eine neue Verwicklung. Sie muss ihres Verehrers Brief lesen und leiht sich, um dies ungestörter thun zu können, den kurz vorher angelangten Brief des Verwalters von dem Gatten aus: „So, now I can read my own Letter under the Cover of this," sagt sie. Während Sir Paul mit seiner Tochter jene Reden führt, von denen Leigh Hunt (S. 37) meint: „No decent person could hear them with patience between father and child", — er gibt seinem Wunsche Ausdruck, dass er nach neun Monaten Großvater eines „brave chopping Boy" sei, der ihm aus dem Gesicht geschnitten sein, besonders das schmachtende linke Auge aufweisen solle, durch welches das Haus Plyant sich ebenso auszeichne, wie das Haus Österreich durch eine dicke Lippe, dass die Tochter in der „Nicety" nicht der Mutter nachgerathe, lauter Dinge, die, zwischen dem Vater und der zu vermählenden Tochter besprochen, mit Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse nicht unziemlich, höchstens hier etwas zu derb ausgedrückt erscheinen können, — während dieser Zeit liest die Lady den Brief, gibt aber dann irrthümlicherweise dem Gatten diesen statt des anderen zurück. In der achten Scene klagt sie Careless ihr Leid. Schon sieht sie auch den Gatten mit dem Brief in der Hand auf sie zukommen. Dieser ahnt endlich, wie wir aus seinem Monolog (Scene IX) ersehen, den wahren Zusammenhang und jammert über die Treulosigkeit der Freunde und Weiber; er wird aber durch einen geschickten Kniff seiner Gattin (Scene X), welche sich darüber gekränkt stellt, dass der Ehemann ihre Treue durch seinen Freund wolle auf die Probe stellen lassen, getäuscht. Was sie weiter über die Art der Probe phantasiert, die *sie* mit ihrem Gatten vornehmen wollte, ist nicht recht klar: „Yet to make Trial of you, pretended to like that Monster of Iniquity, Careless, and found out that Contrivance to let you see this Letter." Sir Paul erwidert, Careless habe seine „Commission" überschritten, er hätte nur durch *Reden* die Gattin für den Gatten günstiger stimmen sollen; der dazukommende Careless entschuldigt

sich dem Gatten gegenüber dahin, er habe vorgeben müssen, selbst die Lady zu lieben, um so ihre Schüchternheit zu besiegen und sie für Sir Paul zu gewinnen, sie habe aber nichts davon wissen wollen: kurz, alles löst sich in Wohlgefallen auf, „this Difficulty's over.“ Der Ehemann bleibt der Geprellte, wie Fondlewife im „Old Bachelor“.

Die Scenen V, VI und VII zeigen uns Brisk als Eroberer im Reiche der Liebe. Er stellt sich träumend, als er Lady Froth kommen sieht. Er stößt ihren Namen seufzend hervor, thut ganz erstaunt, als sie ihn darauf aufmerksam macht, gesteht ihr seine Liebe, wird erhört, es folgt eine Umarmung. Lord Froth kommt dazwischen, das bietet dem schlauen Weibe Gelegenheit, ihre Geistesgegenwart an den Tag zu legen. Sie stellt sich, als ob sie mit Brisk einen Tanz einübe, und wieder lässt sich ein Gatte betrügen.

Auf diese zwei Fälle von versuchtem Ehebruch, der nun einmal zum eisernen Bestand der Restaurations- und Orangekomödie gehört, bei unserem Dichter aber wenigstens recht drollig gestaltet wird, folgt das ernste Hauptspiel. Mellefont stiehlt sich auf den Rath Maskwells in das Zimmer der Lady Touchwood, ehe diese noch darin ist, und Maskwell geht an die Ausführung seines „After-Game that shall turn the Tables“. Der Mann, den er bearbeiten muss, und den er schon durch Lady Touchwood für sich hat gewinnen lassen, indem diese beauftragt wurde, ihn als ihren Retter bei dem seitens Mellefonts auf sie versuchten Sittlichkeitsattentate hinzustellen (Act III, Scene I), ist Lord Touchwood. Das Gespräch zwischen den beiden (Scene XII) geht von dem erwähnten Attentat aus; der Lord macht Maskwell Vorwürfe über sein Schweigen in einer so ernsten Angelegenheit, was dieser mit seiner Freundschaft für Mellefont entschuldigt. Die Liebeswuth des letzteren steigt, wie wir hören, und der Lord will einen „augenscheinlichen Beweis“. Diese Forderung erscheint uns sehr unwahrscheinlich. Worin soll dieser Beweis bestehen? Höchstens darin, dass er Zeuge einer Scene zwischen Mellefont und Lady Touchwood wird. Das herbeizuführen, ist nicht so leicht. Kann er denn annehmen, dass Mellefont wie ein brünstiger Stier sich in jedem Momente auf den Gegenstand seiner

Liebe wird stürzen wollen? Ferner spricht der Lord viel zu ruhig und zu kalt, als dass wir annehmen könnten, er überlege nicht, was er sage. Lord Touchwood muss das in diesem Momente sehr sonderbare Ansinnen nur darum stellen, weil Maskwell, resp. der Dichter ihn zu dem schon bestimmten Rendezvous braucht. Diese Scene ist in ihrer Unwahrscheinlichkeit schlechte Theatermache. Der Lord braucht es dem Intriguanten nicht gar so lächerlich einfach zu machen. Maskwell bestellt ihn für acht Uhr in dasselbe Vorgemach des Schlafzimmers der Lady, in welchem diese Unterredung stattfindet. Alles wickelt sich hierauf programmmäßig ab. Nach den ersten Küssen zwischen Maskwell und der Lady springt Mellefont hervor, Maskwell läuft davon. Die gefangene Dame wüthet anfangs, angesichts der Ruhe Mellefonts aber gewinnt auch sie ihre Überlegenheit wieder, und indem sie die bereuende und büßende Magdalena spielt und in den demüthigsten Worten um Vergebung fleht, dabei natürlich jeden Widerstand gegen ihres nunmehrigen Schicksalshüters Verbindung mit Cynthia fallen zu lassen verspricht, gewinnt sie diesen. „Er hat“, sagt er in dem Schlussmonolog des Actes (Scene XXI), „the Fruit of all his Industry grown full and ripe, ready to drop into his Mouth, and just when he holds out his Hand to gather it, there comes a sudden Whirl wind, tears up Tree and all, and bears away the very Root and Foundation of his Hopes“. Dieser Wirbelwind, der die Wurzel seiner Hoffnung ausreißt, ist das Erscheinen des durch Maskwell heimlich hereingeführten Lords. Dieser muss natürlich glauben, Mellefont unternehme wieder einen Angriff auf die Ehre seiner Frau, und dies umsomehr, als letztere in meisterhaftem Spiele der Verstellung, nachdem sie des Gatten ansichtig geworden ist, die gekränkte Unschuld und die Entrüstung über den versuchten „Incest“ zum Ausdrucke bringt. Dass Mellefont nicht zu Wort kommt, dafür weiß sie ebenfalls zu sorgen, und so steht der arme Narr am Schlusse wieder als der Gefoppte da. Noch immer hat er keinen Verdacht gegen Maskwell. Er schiebt alles der „precious Aunt“ in die Schuhe und meint, mit einem Weibe werde nur der Teufel oder wieder ein Weib fertig:

„Women like Flames have a destroying pow'r,
Ne'er to be quench'd, till they themselves devour.“

Dieser Act lässt an übersichtlicher Gliederung nichts zu wünschen übrig; die Composition ist nur insofern zu bemängeln, als gar nicht der Versuch gemacht wurde, die Affaire Brisk-Froth, wenn sie auch nur als komische Episode gedacht ist, mit der Haupthandlung in Verbindung zu bringen. Man könnte einwenden, der gemeinsame Boden, aus dem alle Verwicklungen hervorwüchsen, sei eben das Fest an jenem Abende. Das ist aber, besonders wenn eine Episode so breiten Raum einnimmt, doch keine genügende Verbindung mit dem andern. Anderseits zeigt uns das breite und behagliche Ausmalen dieser Situationen, wie auch der Plyant-Scenen, die allerdings durch die Careless zugetheilte Rolle mit der Haupthandlung zusammenhängen, wenn auch die Briefgeschichte schon über das Nothwendige hinausgeht, dass des Dichters Hauptstärke nicht in der Charakter- oder Intriguen-, sondern in der Sittenkomödie liegt. Als besonders bemerkenswert sei endlich hervorgehoben, dass dieser Act nichts anderes als Ehebruchsgeschichten enthält, und zwar bringt er deren drei. Wie geschickt auch variiert wird, so ist das schließlich doch eintönig, ganz abgesehen von den Einwürfen, die von moralischem Standpunkte dagegen erhoben werden könnten.

Act V.

Dieser Act enthält dreiundzwanzig meist sehr kurze Scenen, doch trotz des Intriguenreichthums kann man von einem Gewirre nicht sprechen. Die Kunst des Dichters hat sich gegenüber dem „Old Bachelor“ hier bedeutend entwickelt. Maskwell hat vor allem Lady Touchwood und Mellefont betrogen, aber keine dieser beiden Personen ahnt etwas, noch weniger der ebenfalls hinters Licht geführte Lord Touchwood.

Die dritte Scene erinnert thatsächlich an Molière. Wir glauben Tartuffe und Orgon zu hören. Maskwell spricht zu sich über die Schlechtigkeit der Welt, macht sich Scrupel über seine Handlungsweise Mellefont gegenüber und gesteht sich, dass er Cynthia liebe. Lord Touchwood musste ihn hören — das hat der Schurke schlau berechnet — und, von

Bewunderung für die „unequall'd Virtue of that excellent Man“ hingerissen, schenkt er ihm sein ganzes Vermögen, ja er will ihm auch Cynthia verschaffen, deren Vater ja auf das Geld sehe. Nach anfänglichem Sträuben nimmt Maskwell das Geschenk an mit der Betheuerung: „Then Witness Heav'n for me, this Wealth, and Honour was not of my seeking, nor would I build my Fortune on another's Ruin.“ (Da hat Bennewitz recht, wenn er diese Scene als eine an Molière deutlich anklingende bezeichnet.) Damit ist aber Maskwell noch nicht gedient. Wenn der Lord seine Absicht offen verkündet, dann wird Mellefont alles enthüllen, und auch die dadurch gewiss eifersüchtig gemachte Lady Touchwood würde auf Rache sinnen. Deshalb erfindet er noch einen „plot“. Mellefont gegenüber wagt er es nochmals mit der unverhüllten Wahrheit hervorzutreten, um ihn so zu betrügen; Cynthia wird eingeredet, sie werde Mellefont heiraten, dadurch ist sie für den Plan gewonnen. Ein Wagen wird nachts unten warten, da werden nun Maskwell und Cynthia einsteigen und überdies ein Mann, der die Kleidung eines Pfarrers tragen wird. In dieser Kleidung soll Mellefont stecken, und zwar weil der Lord glauben muss, es sei der Pfarrer, der nach seinem Willen Maskwell und Cynthia trauen soll. Dass dies heimlich und in der Nacht geschehe, dazu beredet er den Lord umso leichter, als dieser ärgerlich geworden ist über den ihm unerklärlichen Widerstand, den seine Frau seinem Plane entgegensetzt, und er darum dessen Ausführung beschleunigen will. Saygrace, so heißt der Geistliche, der von Maskwell „en canaille“ behandelt wird und als geldgieriger, verschlagener, heuchlerischer und geschwätziger Pfaffe gezeichnet ist, soll Mellefont die nöthigen Kleider bringen. Versammeln soll man sich im Zimmer des Geistlichen, in dem die Sache besprochen wird. (Nebenbei gesagt, wissen wir nicht, wieso im Hause des Lords ein Geistlichenzimmer ist. Hält sich derselbe einen Hausprediger?) So stellt Maskwell die Sache Mellefont und Cynthia dar. In Wahrheit will natürlich er selbst mit Cynthia und dem Priester im Wagen davon und sich mit dem Mädchen trauen lassen. Zu diesem Zwecke muss es aber Mellefont unmöglich gemacht werden, die ihm angeblich zugedachte Rolle zu spielen, anderseits muss

Cynthia über die Person des Entführers im unklaren bleiben, bis sie im Wagen ist. Das erstere soll dadurch erreicht werden, dass Maskwell dem Mädchen einen andern als den verabredeten Rendezvousort angibt, nachdem sich Mellefont entfernt hat, ohne natürlich diesen von dem geänderten Übereinkommen zu verständigen, sodass Mellefont in ein falsches Local kommen muss. Damit er aber selbst dorthin womöglich zu spät komme, muss Saygrace ihm den Ärmel des Talars vernähen. Um das letztere zuwege zu bringen, muss es am Zusammenkunftsorte dunkel sein, und Saygrace, in welchem Cynthia den Bräutigam vermuthen wird, darf kein Wort sprechen. Eine Gefahr droht noch von der eifersüchtigen Lady. In einer theatralischen Scene — sie tobt über Maskwells Untreue und will ihm einen Dolch in die Brust stoßen, die er lächelnd entblößt, dann weint sie und beruhigt sich endlich, da er so ruhig ist und einer Erklärung harrt — wird auch diese Gefahr abgewendet, er macht ihr glaublich, dass er alles nur ihretwegen ersonnen habe. Mellefont warte in Priesterkleidung in ihrem „Dressing-Room“ auf Cynthia. Dass Cynthia anderswo beschäftigt sei, dafür habe er schon gesorgt. Die Lady möge im Nachtgewande des Mädchens hinkommen, ihm Unterstützung seines Heiratsplanes zusagen, wenn er ihre Begierde befriedige, was er in Anbetracht seiner misslichen Lage jedenfalls nicht verweigern werde, und wenn doch, dann habe sie ja einen Dolch. Die ganze Erklärung ist nicht sehr durchsichtig, dass sie darauf mit Gier eingeht, nicht sehr wahrscheinlich. Er glaubt, die Lady beruhigt und Mellefont eine weitere Beschäftigung gegeben zu haben, bei welcher derselbe eventuell ganz verschwinden kann. Dieses Gespräch ist aber belauscht worden. Careless hat Unheil gewittert und Cynthia und Mellefont gewarnt; es hat sich herausgestellt, dass letzterer von dem Wechsel des Locals nicht verständigt worden ist, und während der eben mit den Kleidern vorübergehende Saygrace hinter der Scene weiter ausgeholt wird, sucht Cynthia den Lord misstrauisch zu machen. Die beiden werden nun Zeugen des vorerwähnten Gespräches. Der erste Schritt zur Entlarvung ist gethan. „Astonishment binds up my Rage! Villany upon Villany! Heavn's, what a long Track of dark

Deceit has this discover'd! I am confounded when I look back, and want a Clue to guide me through the various Mazes of unheard of Treachery," ruft der Lord aus. Um sich zu überzeugen, ob sein Weib wirklich so schlecht sei, eilt er zu Mellefont, legt die für diesen bestimmten Kleider an, und als er seine Befürchtungen zur Wahrheit werden sieht, da stürzt er in rasender Wuth seinem Weibe nach auf die Bühne. In der letzten Scene sehen wir, wie Maskwell entlarvt wird; Mellefont und Cynthia werden ein Paar, und Lord Touchwood spricht die Moral des Stückes:

„Let secret Villany from hence be warn'd,
Howe'er in private Mischiefs are conceiv'd,
Torture and Shame attend their open Birth;
Like Vipers in the Womb, base Treachery lies,
Still gnawing that, whence first it did arise;
No sooner born but the vile Parent dies."

Die andern Personen treten in diesem Acte fast ganz in den Hintergrund. Zu erwähnen wären nur die Anspielungen auf die Astrologie von Seiten Brisks und Froths. Wir erfahren, dass sich die beiden Damen mit ihren Liebhabern inzwischen vergnügt haben. An Handlung bringt der fünfte Act sehr viel, mehr als alle vorhergehenden. Die Katastrophe, hier die Entlarvung Maskwells, ergibt sich in unserem Stücke sehr natürlich. Er verstrickt sich in den Maschen des eigenen Netzes, und gerade da er am klügsten zu handeln glaubt, wird er durch einen Zufall (Lord Touchwood und Cynthia belauschen sein Gespräch mit der Lady) auf seinen wahren Absichten ertappt. Dieser Zufall ist hier nicht zu verwerfen, er wird zur Nothwendigkeit mit Rücksicht auf das zu complicierte Intriguenwerk, das unbedingt zu einer Enthüllung führen muss, besonders wenn man bedenkt, dass die Handlung innerhalb weniger Stunden zwischen den Mauern eines Hauses unter Leuten spielt, die fortwährend miteinander verkehren. Dazu bedenke man, dass Careless und zuletzt auch die kluge Cynthia als Gegenspieler ernstlich in Betracht kommen. Die Katastrophe entwickelt sich folgerichtig aus der Handlung,[1]) ja man würde eine Wendung

---

[1]) Siehe Bennewitz, S. 28: „Entschiedener Fortschritt ist die (im Old Bachelor) angebahnte Lösung der Verwicklung aus sich selbst, wie sie bereits im Double-Dealer vollendet zum Ausdruck kommt."

zum Besseren viel früher erwarten; durch den scheinbaren Sieg des Bösen bis kurz vor dem Ende wird die Spannung erhöht. Welches das Los des „Double-Dealer“ und der zugleich entlarvten Lady sein wird, erfahren wir nicht.

Der von Mrs. Mountford gesprochene Epilog vergleicht den Dichter und sein Werk mit einem Angeklagten, die Zuschauer mit „Judge and Jury and Executioner“ und schildert dann in launigen Worten, was die einzelnen für verschiedene Wünsche haben, die der Dichter alle erfüllen soll.

Schlussbetrachtung.

Wenn man bei Taine (Urtheil über Wycherley, Congreve, Farquhar und Vanbrugh), S. 84, liest: „Die Dichter streben nicht nach einer allgemeinen Idee und schreiten nicht auf dem directesten Wege fort. Ihre Composition ist nicht gut, der Stoff zu verwickelt. Die nebeneinander herlaufenden Handlungen vermengen und verwickeln sich; man weiß nicht mehr, wohin man geht, jeden Augenblick werden wir von unserem Wege abgelenkt. Die Scenen sind ohne Zusammenhang. Ein überflüssiger Dialog zieht sich höchst schleppend zwischen den Ereignissen hin. Sie wählen sich einen Stoff und schreiben die Scenen, eine nach der anderen, wie sie ihnen so in den Sinn kommen“, so muss man mit Bezug auf unser Stück gegen die Richtigkeit dieser Sätze protestieren. Das Stück ist, was zunächst den Stoff betrifft, in Bezug auf die Haupthandlung kein Lustspiel. Johnson, S. 27, bemerkt richtig: „His comedies have, in some degree, the operation of tragedies“, während wiederum die „Mourning Bride“, seine einzige „Tragödie“, uns nicht als solche erscheint. Dieser Verrath am Freunde und an der Geliebten ist darum so abscheulich, weil ihm ganz der groteske Beigeschmack fehlt, den einem solchen Stoffe zu geben, allerdings schwer möglich ist. Dass rücksichtlich der Haupthandlung Molières „Tartuffe“ dem Dichter vorschwebte, kann nicht in Abrede gestellt werden, doch ist die Selbständigkeit und Originalität des Dichters, selbst wenn man Bennewitz bei all seinen Vergleichen folgt, außer Frage gestellt. Dass der Dichter gern und ohne Scrupel an

Motiven des Franzosen benützte, was ihm passend schien, wird ja zugegeben, nicht aber, dass er von vorneherein systematisch aus und nach Molière seine Stücke baute. Hätte Bennewitz einfach die Analogien aufgezeigt, so würde niemand etwas dagegen haben, nur gegen seine Methode muss sich die Polemik kehren.

Dass diese Haupthandlung kein Lustspiel machen werde, wusste der Dichter wohl, da er aber nach den französischen Kunstregeln nicht mehrere Nebenhandlungen einführen durfte, so bemühte er sich zum mindesten, aus der Haupthandlung komische Episoden zu entwickeln, wozu in der Affaire Plyant-Careless die für die Absichten Mellefonts wichtige Beziehung Careless' zu Madame Plyant sich leicht ausgestalten ließ. Die Froth-Brisk-Episode trägt offenbar französisches Gepräge, es sollte das Preciösenthum, die Blaustrumpfmanie an den Pranger gestellt werden, die aber auf englischem Boden natürlich ohne derbe Sinnlichkeit nicht auftreten kann. Diese Episode hängt nur ganz lose mit der Haupthandlung zusammen, fast nur der Theilnahme an dem Feste verdanken die an derselben Betheiligten ihre Rollen in dem Stücke, man bemerkt also ein Hinneigen zu der loseren und freieren Verknüpfung im Sittenlustspiel. Die Composition ist gut, das Stück ist in den ersten vier Acten sehr leicht übersichtlich, im fünften wohl etwas schwerer, aber überall tritt ein fester und genau eingehaltener Plan hervor. Von Unwahrscheinlichkeiten haben wir nur eine einzige entdecken können, nämlich im vierten Acte (Scene XIV) das Verlangen Lord Touchwoods (siehe S. 101). Man müsste denn so weit gehen, dem Dichter die Einhaltung der Einheiten des Ortes und der Zeit zum Vorwurfe zu machen und die Abwicklung so zahlreicher Intriguen am Vorabend des Hochzeitstages während eines Festes unter Leuten, die sich fortwährend untereinander bewegen, unwahrscheinlich zu finden. Das müsste allerdings zugestanden werden, aber daran sind die Franzosen schuld. Der Dichter hat sich ohnehin gewisse Freiheiten gestattet, indem er die anstoßenden Zimmer je nach Bedarf benützte, und hat sich im ganzen sehr bemüht, uns alles plausibel zu machen. Es ist eben eine tolle Fastnacht. Freilich die Interessen, um die es sich handelt,

sind keine sehr hohen. „Solche Dichter," sagt Rapp, S. 156, „haben einen unglaublich engen Gesichtskreis; wenn man ein Wort dafür will, kann man materiell sagen: Eine Erbschaft zu erschnappen oder abzuführen, ist etwa das Hauptmotiv; Weiber werden in die Handlung nur eingeführt, wo sie von Seiten der Sinnlichkeit zu fassen sind. Ehebruch ist die allgemein vorausgesetzte Schwachheit. . . . Mit all dem ist der Dichter sinnreich in der Combination seiner Motive, wie uns ein Kartenspiel unterhalten kann, wo auch immer die langweiligen dieselbigen Karten herauskommen, als die immer neue Combination uns beschäftigt." Der Ehebruch spielt in diesem Stücke eine große Rolle. Der vierte Act enthält nichts anderes „als drei verschiedene Verführungen verheirateter Frauen" (Hettner, S. 119). Die Katastrophe ist folgerichtig aus der Handlung entwickelt und natürlich. Der Dialog ist fast überall den Charakteren und der Handlung angemessen. Johnsons Behauptung: „His personages are a kind of intellectual gladiators", trifft hier nicht zu, Congreve hat sich Mäßigung auferlegt, nur Mellefont wird bisweilen sein Sprachrohr, sonst fällt niemand aus der Rolle, und der Gang der Handlung wird niemals durch zweckloses Reden aufgehalten. Dass der Dialog meisterhaft ist, braucht kaum mehr hervorgehoben zu werden.

Die Charakteristik ist dem Dichter besonders gut gelungen bei Sir Paul und Lady Plyant, bei Lord Froth, Brisk, Maskwell und Lady Touchwood, wenn die beiden letzten Charaktere auch in ein Lustspiel nicht hineingehören. Lady Froth ist als „Précieuse" sehr gut; ihr Liebesspiel mit Brisk lässt sich, wie schon besprochen, verschieden deuten, zur Vervollständigung der Charakteristik scheint uns dieser Theil nicht zu gehören, eher dieselbe zu stören; Lord Touchwood tritt im ersten Theile zu wenig hervor, im zweiten schwankt er zwischen einem Orgon und einem „Cuckold". Mellefont erscheint keineswegs als Einfaltspinsel, manchmal aber, was wohl nicht beabsichtigt war, als „wit". Wie der Dichter Cynthia charakterisieren sollte, um sie von der übrigen Gesellschaft möglichst scharf zu scheiden, hat er nicht recht gewusst. Sie ist ein liebenswürdiges, offenes, natürliches und kluges Mädchen, das ihrem Liebhaber treu bleibt. Überhaupt weiß sich Congreve mit ehr-

lichen und guten Menschen nicht recht zu helfen, sie haben eben nichts Besonderes, sind „Mediocrities“. „Dass Lord und Lady Froth von Lord und Lady Touchwood nicht scharf genug geschieden sind“ (Gosse, S. 55), können wir nicht finden. Der „Double-Dealer“ war eine kühne und scharfe Satire, und wenn sich der Dichter das vor Augen gehalten hätte, was, schon von Aristoteles aufgestellt, etwa 50 Jahre nach Congreves Tode von Lessing wiederholt wurde, man dürfe keine absolut bösen Charaktere auf die Bühne bringen (Wenn jemand unbewusst böse ist, so ist es keine absolute Schlechtigkeit, dies sei zu dem früher Gesagten bemerkt), wenn er nicht die Damen beleidigt hätte, wäre „The Double-Dealer“ wohl gleich anfangs zu jener Anerkennung gelangt, zu der er sich später emporgearbeitet hat. Wurde doch das Stück sogar von Schröder bearbeitet und im Jahre 1771 unter dem Titel „Der Arglistige“ aufgeführt.

Der „Double-Dealer“ ist, um mit den Worten Macaulays, S. 180, zu schließen, „a comedy in which all the powers wich had produced the Old Bachelor showed themselves matured by time and improved by exercise“.

Love for Love.

Die Geschichte dieses Lustspieles steht im Zusammenhange mit dem großen Theaterstreit von 1694 und 1695. Seit dem Jahre 1690 war das „Drury Lane“-Theater das einzige in London, und die Actionäre desselben, die „Patentees“, hatten ein Monopol auf theatralische Aufführungen. Der Profit, den man bei jeder Vorstellung erzielte, wurde in zwanzig Theile getheilt, von denen zehn auf die „Patentees“ und die übrigen zehn auf die Schauspieler entfielen, welch letztere nach Maßgabe ihrer Bedeutung und ihrer Rollen bezahlt wurden. Dabei ist noch anzumerken, dass einzelne Schauspieler selbst Actionäre waren. Das gute Verhältnis zwischen „Patentees“ und Schauspielern erfuhr aber im Jahre 1694 eine Trübung. Cibber führt diese zum Theil darauf zurück, dass viele Antheile der „Patentees“ an „money-making persons“ verkauft wurden, welche vom Theater nichts verstanden und bei der Leitung desselben

von der man sie nicht ausschließen konnte, nur auf möglichst große Dividenden bedacht waren, die Schauspieler aber in jeder Beziehung zu verkürzen suchten. Diese neuen Actionäre hießen „Adventurers“. Der schon mehrfach citierte „Some Account of the English Stage etc.“ bezweifelt die volle Richtigkeit der von Cibber gemachten Angaben; nach diesem Werke hießen die Subscribenten auf die ursprünglichen Actien, die beim Baue des Theaters ausgegeben wurden, alle „Adventurers“; dass auf die von Cibber angegebene Art neue hinzugekommen seien, wird bezweifelt, weil nur auf seiner Autorität ruhend. Schließlich muss aber auch dort zugegeben werden, dass einige unter den „Patentees“ „money-making persons“ waren. Ob nun dies der Grund war, weshalb die Schauspieler verkürzt wurden; oder ob die Verluste, welche alle trafen, die mit dem Theater in Verbindung standen, und zwar durch das schmähliche Ende der „Indian Argosy“ (Gosse, S. 62), an welcher sie sich auf Bettertons Anregung mit bedeutenden Summen betheiligt hatten (Die Flotte fiel an der Mündung des englischen Canals im Jahre 1692 den Franzosen in die Hände) — ob diese Verluste sie gegen Betterton und die Schauspieler verstimmten und ihre pecuniäre Lage wirklich precär gestalteten; ob endlich die großen Kosten, welche man auf die Ausstattung zweier Opern („The Prophetess“ und „King Arthur“) verwendet hatte, eine Restriction der Schauspielaufführungen und eine Herabminderung der Schauspielerhonorare nothwendig machten: jedenfalls kann diese Thatsache an sich nicht in Abrede gestellt werden. Die Mittel, welche sie in Anwendung brachten, um die verstimmten Schauspieler kirre zu machen, — sie nahmen z. B. Betterton einige seiner Glanzrollen und wiesen sie jungen und unbedeutenden Kräften zu — hatten zur Folge, dass das Publicum sich immer mehr zurückzog. Endlich wandte sich Betterton und sein Anhang an Lord Dorset, der damals „Lord Chamberlain“ war. Dieser consultierte Rechtsgelehrte über die Frage des Monopols und erhielt die Antwort: „No patent for acting plays etc. could tie up the hands of a succeeding prince, from granting the like authority, where it might be proper to trust.“ Während man den Hof für die Sache zu interessieren suchte, starb

die Königin am 28. December 1694, was einen kleinen Stillstand zur Folge hatte. Schon zu Beginn des Jahres 1695 wurden aber Betterton und einige andere erste Kräfte vom Könige in Audienz empfangen, und sie erhielten von ihm eine „royal license, to act elsewhere than in the Theatre Royal in ‚Drury Lane'." Nun galt es, durch Subscription die zum Baue eines neuen Hauses nöthige Summe aufzubringen. Man gab Antheilscheine zu vierzig und zu zwanzig Guineas heraus, und das Capital war bald gezeichnet. Innerhalb der Mauern des Tennishofes von Lincoln's-Inn-Fields wurde der Bau aufgeführt, und am 30. April 1695 wurde das neue Theater eröffnet. Das Theater der „Patentees" hatte verzweifelte Anstrengungen gemacht, einige bessere Kräfte von Bettertons Seite abzuziehen. Bei Kynaston, Powell und Penkethsman war es ihnen gelungen, Colley, Cibber und Verbruggen waren geblieben und dadurch zu einer Bedeutung gekommen, von der sie sich früher nichts hätten träumen lassen. Trotzdem mussten sie von Weihnachten bis Ostern die Vorstellungen sistieren. Am Ostermontag eröffneten sie dieselben wieder mit Aphra Behns „Abdelazar" und hielten sich, so gut oder schlecht es eben gieng, neben dem neuen Theater. Im letzten Momente vor dessen Eröffnung kaperten sie ihm noch zwei Kräfte weg, nämlich Mrs. Mountford und Mr. Williams. Auf diese bezieht sich die Anspielung im Prolog von „Love for Love": „If in our larger Family we grieve One falling Adam, and one tempted Eve." Das erste Stück, welches im neuen Theater aufgeführt wurde, war eben „Love for Love." Dasselbe ist im Jahre 1694 entstanden und vollendet worden. Der Dichter hatte es bereits bei den „Patentees" eingereicht, und diese hatten es schon angenommen. Bevor aber der endgiltige Contract abgeschlossen und unterzeichnet wurde, nahm der Streit zwischen den „Patentees" und den Schauspielern unter Betterton größere Dimensionen an. Congreve zog nun die Entscheidung hin, bis er sah, auf wessen Seite sich der Sieg neigte. Dann nahm er für Betterton Partei und übergab diesem sein Stück. In der Absicht, den damals als ersten Dramatiker hochangesehenen Congreve dauernd an das neue Unternehmen zu fesseln, bot ihm die Direction einen Gewinst-

antheil, wofür er sich verpflichtete, ausschließlich für ihr Theater zu schreiben, und zwar wollte er, wenn es seine Gesundheit gestatte, jährlich ein Stück liefern. Das Lustspiel fand großen Beifall und wurde dreizehnmal nacheinander gespielt. Während des ganzen Jahres blieb es ein Hauptzugstück. Es ist das einzige von Congreves Stücken, das sich lebenskräftig erwiesen hat. Wenigstens im Jahre 1818, in welchem Hazlitts „Lectures“ erschienen, wurde es noch mit großem Erfolge aufgeführt. Hazlitt gibt eine begeisterte Schilderung einer solchen Aufführung. In Buchform erschien es am 9. Mai 1695 („London Gazette“) und brachte da eine kurze Vorrede an Lord Dorset, aus der wir nur erfahren, dass der Dichter das Stück wegen seiner Länge entschuldigen zu müssen glaubt. Ferner erzählt er, dass eine Scene im dritten Acte (wahrscheinlich zwischen Scandal und Foresight), „which not only helps the Design forward with less Precipitation, but also heightens the ridiculous Character of Foresight, which indeed seems to be maim'd without it“, bei der Aufführung weggelassen wurde, wie auch „some Lines“ außerdem. Der Prolog, welcher von Mr. Betterton gesprochen wurde, wendet sich an die Besucher und bittet um Unterstützung des neuen Unternehmens, spielt auf die schon erwähnte Fahnenflucht von Mrs. Mountford und Mr. Williams, sowie auf den unfruchtbaren Boden des alten Hauses an und geht dann zu dem Stücke über, das „Variety, Humour und Plot“ bringe, damit jeder etwas habe, und auch der Satire nicht vergesse, welche allerdings milde sei und niemanden verletzen wolle; der Dichter bringe nur eine Person auf die Bühne, die „frankly speaks his Mind“ (Das ist der auf dem Theaterzettel als „a free Speaker“ charakterisierte Scandal). Congreve tritt, wie er Betterton sagen lässt, in die Fußstapfen Wycherleys:

„Since the Plain-Dealer's Scenes of Manly Rage,
Not one has dar'd to lash this crying Age.
This time, the Poet owns the bold Essay etc.“

Analyse des Stückes.

Act I.

Der Held des Stückes tritt uns gleich in der ersten Scene entgegen und enthüllt uns im Gespräche mit seinem Diener Jeremy seinen Charakter. Es ist Valentine Legend, ein junger Mann aus reichem Hause. Er hat in Cambridge studiert und nachher in London ein gar zu freies Genussleben geführt. Der Verkehr mit den „wits“ und verschiedenen Schmarotzern ist nicht ohne Einfluss auf seinen Charakter und seine Börse geblieben, eine unerwiderte Liebe hat ihn des letzten Halts beraubt. Diese letztere war eigentlich der Grund, weshalb er, um seinen Ärger zu übertäuben, sich in ein verschwenderisches Genussleben gestürzt hat. So ist seine Vergnügungs- und Verschwendungssucht wohl viel natürlicher erklärt, als wenn man mit Bennewitz annimmt: „Seine Liebe zu einem vergnügungssüchtigen Mädchen habe ihn (sowie außerdem ein luxuriöser Lebenswandel und sein Umgang mit den „wits“) an den Bettelstab gebracht!“ Dass Angelica vergnügungssüchtig war, ist nämlich aus dem Stücke nicht zu ersehen. Darum schließen wir uns der Auffassung Gosses, S. 71, an. Der Vater hat ihn verstoßen und will ihn zu Gunsten des jüngeren Bruders Ben enterben, der nach dreijähriger Abwesenheit von seinen Seefahrten, welche er als Matrose gemacht hat, zurückkehren soll. Gesetzlich darf dies aber der Vater nicht thun; wenn nicht der ältere Bruder freiwillig allen vermögensrechtlichen Ansprüchen entsagt, kann der jüngere nicht Erbe werden. So stellt sich wenigstens die Sache in unserem Stücke dar. Darum soll Valentine zu diesem Verzichte veranlasst werden. Dafür verspricht ihm der Vater eine Abfindungssumme von 4000 Pfund, von welchen er seine Schulden zahlen könne, die für ihn sehr drückend sind. Aus Ärger über die ungünstige Gestaltung seines Schicksals, vielleicht auch aus Furcht vor seinen Gläubigern, und weil er sich geniert, als armer Junker vor seinen ehemaligen Freunden zu erscheinen, die ihm jetzt nicht viel Beachtung schenken würden, hat er sich zu Hause eingeschlossen, studiert den Epiktet und fängt allerhand philosophische Grillen. Weil er kein Geld hat, hasst er alle, die es haben, und

will sich über sie lustig machen. Von Angelica will er keineswegs lassen, er will sie noch ungestümer verfolgen, um vielleicht Mitleid für seine Liebe zu erzwingen. Was seine Freunde betrifft, in deren Gesellschaft sein Herz durchaus nicht verdorben worden ist, — er hat sich nur den leichten, witzelnden Ton derselben zueigen gemacht, den Congreve daher wieder in sein Stück einführen kann, — so betrauert er deren Verlust sehr wenig. Er wird thun, was in diesen Kreisen jetzt Mode ist, er wird ein Stück schreiben. In launiger Weise macht sich der Dichter über jene Tröpfe lustig, die, weil sie in der Gesellschaft ein paar Witze reißen und ein paar leichte Verschen fabricieren können, sich für große Dichter halten und im Stande zu sein glauben, ein Stück zu schreiben, wenn sie den Dramatikern ein paar Äußerlichkeiten abgeguckt haben. Seinem Ärger über die Empfindlichkeit des Publicums gegenüber der Satire des Lustspieldichters, eine Empfindlichkeit, die ihm den Erfolg des „Double-Dealer“ verdorben hatte, macht Congreve Luft, indem er den Diener, (der allerdings zu gelehrt [Leigh Hunt] für seinen Stand spricht, was er wenigstens zu entschuldigen sucht mit den Worten: „I waited upon a Gentleman at Cambridge“) entsetzt seinem Herrn von dieser verrückten Idee abrathen lässt. Jeremy verlangt seinen Abschied, denn „to live, even three Days, the Life of a Play, I no more expect it, than to be canoniz'd for a Muse, after my Decease.“ Der Vater wird unversöhnlich sein, der Bruder Ben wird Valentine nicht anschauen, wenn er hören wird, dass er unter die Dichter gegangen ist. Er ist ruiniert, kein Freund wird ihm bleiben. Jeder muss ja fürchten, carikiert zu werden, oder hält den Weltverbesserer für einen Narren. An allem ist aber das vermaledeite Will'sche Café schuld. Daraufhin gibt der Diener eine Schilderung der Gestalten, die man in der Umgebung desselben sehen kann: „Yet I never see it, but the Spirit of Famine appears to me, sometimes like a decay'd Porter, worn out with Pimping, and carrying Billet-doux and Songs; not like other Porters for Hire, but for the Jest's sake. Now like a thin Chairman, melted down to half his proportion, with carrying a Poet upon Tick to visit some great Fortune; and his Fare to be paid him like the Wager of Sin, either at the Day of Marriage

or the Day of Death; sometimes like a bilk'd Bookseller, with a meagre terrify'd Countenance, that looks as if he had written for himself, or were resolv'd to turn Author, and bring the rest of his Brethren into the same Condition. And lastly, in the Form of a worn-out Punk, with Verses in her Hand, which her Vanity had preferr'd to Settlements, without a whole Tatter to her Tail, but as ragged as one of the Muses etc." Valentines Freund Scandal, der hierauf erscheint, theilt Jeremys Entsetzen. Er mag Kuppler, Quacksalber, Pfarrer, Advocat, „Stallion to an old Woman" werden, alles, nur kein Dichter, er habe schon Feinde genug. Ja wenn wir die Bühne von Athen wieder zurückzaubern könnten, wo eine offene, ehrliche Satire erlaubt war! Dieser Scandal ist ein sonderbarer Kauz! Dass er auf Wycherleys „Plain-Dealer" zurückgeht und auf Molières „Misanthrope" nur indirect zurückweist, insofern nämlich der „Plain-Dealer" selbst ein Abbild des Molière'schen Charakters ist, erscheint uns nach der Anlage dieses Charakters kaum zweifelhaft. Wenn der „Plain-Dealer" ein polternder, schimpfender Schiffscapitän ist, so ist Scandal ein Welt- und Lebemann, etwas klüger als die andern, der sich in seinen Reden absolut keinen Zwang auferlegt, ebensowenig wie in seinem Handeln.

Bennewitz hat recht, wenn er sagt: „Von der Tugend und Würde Alcestes, von dem Weltschmerz und Seelenpathos des Menschenhasses, von seinem großen Sinn ist bei den Engländern fast nichts übrig geblieben." Dass sowohl Wycherley als auch Congreve die Absicht gehabt haben mögen, die bestehenden rohen Sitten aufzudecken und gegen sie zu polemisieren, kann ja nicht genügen, wenn dieses Ziel aus Inhalt und Ton der Stücke nur schwer erkennbar ist. Daher ist die Beziehung zwischen dem alten Schiffscapitän und Scandal eine viel innigere, als die des letzteren zu Alceste. Scandal ist also „a free-speaker" und will außerdem immer streiten. Von Grundsätzen sprechen wir am besten gar nicht bei ihm. Während Scandal bei Valentine weilt, kommen Gläubiger, von denen besonders einer, der „Scrivener Trapland", sich nicht abweisen lassen will. Valentine, der trotz seiner misslichen Lage bei gutem Humor ist, scherzt mit Scandal über die Aufmerksamkeit seiner Gläubiger und

lässt Trapland eintreten. Vorher kommt aber eine Amme mit einem seiner Kinder, allerdings nicht auf die Bühne. Die wird schnell mit etwas Geld abgefertigt, die „bouncing Margery". Die fünfte Scene mit Trapland geht unbestreitbar auf die dritte Scene des vierten Actes von Molières „Don Juan" zurück. Die Idee, den Gläubiger durch ein Übermaß von Liebenswürdigkeit nicht zu seiner Forderung kommen zu lassen, ist hier verwertet, nur sind die Mittel, durch welche dies erreicht wird, bei dem Franzosen und bei dem Engländer verschiedene. Die Scene ist wirksamer bei Molière, obwohl sie dort weniger derb ist. Don Juan begrüßt dort Herrn Dimanche als seinen alten Freund, schilt die Diener, dass sie keinen Sessel bringen, erklärt, stehend nicht verhandeln zu können, erkundigt sich nach dem Befinden nicht nur des Gläubigers, sondern auch seiner Frau und seiner Kinder, ladet ihn zum Abendessen ein, und als dieser erklärt, er müsse schleunigst wieder nach Hause, missversteht er dies absichtlich und lässt ihn durch Sganarelle hinausescortieren, er wirft ihn gewissermaßen hinaus, ohne dass der durch die Liebenswürdigkeit und den Wortschwall des Schuldners betäubte Dimanche auch nur ein Wort von seiner Angelegenheit vorbringen konnte. Bei Congreve empfängt Valentine Mr. Trapland ebenfalls als alten Freund, bietet ihm aber nicht nur einen Sessel, sondern auch „a Bottle of Sack and a Toast". Mr. Trapland geht jedoch darauf nicht ein, er beginnt alsbald von den 1500 Pfund zu sprechen, die schon hübsch lange stünden. Valentine unterbricht ihn immer wieder, wenn er von der Unmöglichkeit, länger zu warten etc., zu sprechen beginnt, und sucht ihn nicht nur durch Liebenswürdigkeiten, sondern auch durch den Sect milder zu stimmen; darum drängt er fortwährend zum Trinken. Scandal bringt einen ganz anderen Ton hinein, er spricht von einer Witwe, zu der Mr. Trapland in Beziehungen stehe, was Valentine sofort benützt, um auf das Wohl der Witwe zu trinken. Scandal schildert die körperlichen Vorzüge derselben, da beginnt endlich der Alte zu schmunzeln, und alles ist auf dem besten Wege. Plötzlich tritt aber ein „Officer" zu der Gruppe, — Trapland hat sich im Gegensatze zu Dimanche gleich Polizei zum Arretieren der Schuldner mitgebracht —

und alles wäre vergebens gewesen, wenn nicht der „Steward“ käme. Der englische Gläubiger ist nicht so leicht zu behandeln wie Mr. Dimanche, und ihm gegenüber bleibt Valentine nicht Sieger. Die von diesem angewendeten Mittel, das versuchte Trunkenmachen und das Aufstacheln der Sinnlichkeit des Alten, sind dem Franzosen fremd, gemeinsam ist nur die äußerste Liebenswürdigkeit und der damit verbundene Zweck. Mit diesem Vergleiche wollten wir nur zeigen, wie selbst bei einer Scene, die nach Bennewitz sogar wörtliche Übereinstimmungen mit Molière enthalten soll, also einer für seine Methode als Hauptstützpunkt dienenden Scene, die Originalität des Engländers immerhin genugsam gewahrt bleibt. Gerettet wird Valentine durch den Verwalter seines Vaters, der ihm nochmals die schon erwähnten Bedingungen zur Annahme empfiehlt, unter welchen die 4000 Pfund zu haben sind. In seiner Bedrängnis muss Valentine darauf eingehen. Außer den Gläubiger drängt ihn auch der Wunsch, wieder hinauszukommen und Angelica zu sehen. Ob das gerade das richtige Mittel ist, durch welches man ein reiches Mädchen gewinnt, das einem bisher keine Hoffnungen gegeben hat, wenn man sein Geld aus der Hand gibt, bezweifelt der skeptische Scandal. Für die Handlung in jeder Beziehung belanglos, weder zur Vervollständigung der auch in diesem Stücke in den ersten acht Scenen wunderbar gegebenen Exposition, noch zum Fortschritte der Handlung selbst nothwendig sind die folgenden Scenen des ersten Actes. Dies findet in der Entwicklung des Lustspieldichters Congreve seine Erklärung. Von allem Anfang an drängte es ihn nach der Sittenkomödie hin, in dieser konnte er die eigenthümliche Art seines Talentes am vollsten und schönsten zur Entfaltung bringen. Der „Old Bachelor“ kann als solche nicht gelten. Da schwankt er zwischen Charakter- und Intriguen-Lustspiel, mehr zu letzterem hinneigend. Aber schon in diesem Erstlingsdrama des jungen Dichters zeigt sich scharfe Beobachtung und entschiedenes Talent für Darstellung differenzierter Charaktere, die im bunt bewegten Treiben des geselligen Lebens sich bethätigen und entfalten. Der „Double-Dealer“ lässt den Einfluss der französischen Kunstregeln nicht verkennen, da wird der Dichter zum Theil von seiner

Bahn abgelenkt. Boileau erkennt („Art poétique“) nur das Charakter-Lustspiel an und will alles Possenhafte aus demselben verbannt wissen. So hat sich denn Congreve auf eine noch dazu zum Lustspiel schwer zu gebrauchende Haupthandlung einschränken wollen, aber der innere Drang war stärker als der äußere Zwang. Gerade dadurch, dass er mit Rücksicht auf die zu wahrende Einheit des Ortes und der Zeit die ganze Handlung an einem Abend in den Gesellschaftsräumen eines Hauses sich abspielen lassen musste, hat er den richtigen Tummelplatz für sein Talent gefunden und durch die Episoden das Stück gerettet. Auf breiterer Basis bewegt sich der Dichter in unserem Stücke. Er hat die Freiheit der Bewegung wiedergewonnen; stillschweigend — er hält diesmal in der Dedication keine Vorlesungen über die Gesetze des Lustspieles — sagt er sich von den Franzosen los und bemüht sich nur, möglichst viel Leben in sein Stück hineinzubringen, möglichst viele und verschiedenartige Charaktere sich entwickeln zu lassen. Auch sein Thema wird ein bedeutenderes, nicht wie früher nur der Ehebruch. Mr. Tattle, der in den letzten Scenen des ersten Actes auf der Bühne weilt, ist ein eitler Geck, der sich auf seine vermeintlichen körperlichen und geistigen Vorzüge sehr viel einbildet, besonders aber auf seine Erfolge bei Damen, denen gegenüber er sehr gut den Süßlich-Sentimentalen spielt. Was ihn aber besonders charakterisiert, ist seine Geheimnisthuerei, das heißt, er bildet sich ein, sehr discret zu sein, ist aber dabei der größte Schwätzer. Es ist zu beachten und z. B. gegenüber Taine hervorzuheben, dass jeder der bisher in Congreves Stücken aufgetretenen Lebemänner (Vainlove, Bellmour, Careless, Brisk, Scandal, Tattle) ein von dem andern genau geschiedener Charakter ist, überhaupt thut man Congreve gewaltig Unrecht, wenn man immer wieder seine Kunst zu charakterisieren gering anschlägt. Dieser Mr. Tattle wird nun von Scandal aufgezogen. Natürlich wird über die Weiber gesprochen. Tattle schwatzt sehr geheimnisvoll von seinen vornehmen Beziehungen und lässt sich endlich von Scandal so weit treiben, dass er erklärt, mit Mrs. Frail, der Schwester von Frau Foresight, der Tante Angelicas, intim verkehrt zu haben, obwohl dies unrichtig ist. In seiner Eitelkeit liegt ihm auch an der Ehre

einer Dame nichts, und hier ist er umsoweniger scrupulös, als Scandal zuvor gesagt hat, Mrs. Frail habe es selbst zugegeben. „Eine Dame kann man doch nicht Lügen strafen; wenn sie's gesagt hat, brauche ich das Geheimnis nicht zu wahren," meint er. Die Strafe soll aber seinem Vergehen auf dem Fuße folgen. Mrs. Frail kommt zu Valentine. Das mag uns zwar befremdlich erscheinen, dass eine ledige Dame einen Herrn besucht. Sie meint selbst: „I shall get a fine Reputation, by coming to see Fellows in a Morning." Man sieht auch nicht ein, wozu sie gekommen ist. Sie sagt: „And so stole out to see you." Wir müssen also annehmen, sie habe wissen wollen, wie es mit dem Geliebten Angelicas stehe, und sei von deren Tante geschickt worden. Der Theaterzettel bezeichnet sie als „a Woman of the Town", die Witze, die sich Scandal über sie erlaubt hat, endlich ihr Besuch und die Gespräche, die man führt, werfen auf ihren Charakter kein gutes Licht. Doch in ihrer wahren Gestalt erscheint sie hier noch nicht, die Charakteristik sei daher auf später verschoben. Diese Mrs. Frail will Scandal die Frage vorlegen, ob Tattles Behauptung wahr sei, denn dass er das Ganze als von der Frail selbst ausgehend hingestellt und den andern dadurch zur Bestätigung verleitet hat, das hat er dem beschränkten Tattle gegenüber schnell wieder geleugnet. Tattle ist der Schuldige, der die Ehre einer Dame preisgegeben hat. Der Unglückliche windet sich vor Angst und will zwölf vornehme Weiber seiner Bekanntschaft preisgeben, wenn davon geschwiegen wird. Es wird ihm zugesagt. Mit Mrs. Frail wird nun über alles Mögliche gesprochen. Sie erzählt, dass Benjamin, der Matrose, mit einer Tochter Mr. Foresights, die eben vom Lande komme, mit Miss Prue, vermählt werden soll; sie schildert den Charakter ihres Schwagers Mr. Foresight, des Sternguckers; dann wird in ziemlich anstößiger Weise über Liebesglück, Gemälde etc. gewitzelt, wobei Scandal sehr treffende Bemerkungen macht. Mrs. Frail hat außer den paar Neuigkeiten, die wir auch anders hätten erfahren können, die Handlung nicht gefördert, auch ihre Abschiedsworte sind nur eine Wiederholung von Scandals Ansicht: „Who hopes to purchase Wealth by selling Land, Or win a Mistress, with a losing Hand."

Act II.

Wir befinden uns im Hause Mr. Foresights, in welchem übrigens auch der alte Sampson, Valentines Vater, wohnt. Von der Einheit des Ortes in allen Acten ist also Abstand genommen worden. Mr. Foresight ist eine köstliche komische Figur, von durchschlagender Wirkung auf der Bühne: ein kindischer, schwatzhafter, einfältiger und unbeholfener Greis, der an einer fixen Idee leidet. Er hält sich nämlich für einen großen Astrologen. Er beobachtet die Gestirne, ist, wie er sagt, in den himmlischen Sphären gereist, kennt die Zeichen und die Planeten und ihre Häuser, kann urtheilen über directe und retrograde Bewegungen, über „Sextiles, Quadrates, Trines und Oppositions, Fiery Trigons und Aquatical Trigons". Er weiß, ob das Leben lang oder kurz, glücklich oder unglücklich sein wird, ob Krankheiten heilbar oder unheilbar sind, ob eine Reise glücklich, ein Unternehmen erfolgreich sein, ob man gestohlene Güter zurückerhalten wird oder nicht. Dabei müssen aber alle seine Angelegenheiten zurückgehen, weil er unter dem Zeichen des Krebses geboren ist. Nichts kann so sein, wie er es haben möchte, eben wegen seiner ungünstigen Nativität. Er würde wünschen, dass seine Nichte Angelica zu Hause sei; als ihm dies aber der Diener auf seine Frage bestätigt, nennt er ihn einen Lügner, sein Wunsch kann ja nicht erfüllt sein. Bei jeglicher Handlung im Leben muss man auf die günstige Zeit sehen. Als ihm Sir Sampson entgegenhält: „Pox o'th' Time; there's no Time but the Time present, there's no more to be said of what's past and all that is to come will happen. If the Sun shine by Day, and the Stars by Night, why, we shall know one another's Faces without the help of a Candle, and that 's all the Stars are good for", da schilt er ihn entrüstet einen Ignoranten. Auch in jeder anderen Beziehung ist er höchst abergläubisch. Angelica droht ihm: „I'll reap up all your false Prophecies, ridiculous Dreams, and idle Divinations. I will declare how you prophesy'd Popery was coming, only because the Butler had mislaid some of the Apostle Spoons, and thought they were lost. Away went Religion and Spoonmeat together — Indeed, Uncle, I'll indite you for a Wizard." Darin, dass er einen Strumpf verkehrt angezogen hat, sieht er ein glück-

liches Omen etc. Auch mit der Ausdeutung alter Orakelsprüche befasst er sich. Von dem Araber Messahalab kennt er eine alte Prophezeiung:

„When Housewifes all the House forsake,
And leave good Man to Brew and Bake,
Withouten Guile, then be it said,
That House doth stond upon its Head;
And when the Head is set in Grond,
Ne marl if it be fruitful fond."

Die Früchte des Hauptes sind natürlich Hörner. Dieser alte Narr wird von Angelica, Sir Sampson und Valentine zum besten gehalten, besonders Sir Sampson setzt dem „Old Ptolomee, Nostrodamus, Merlin, Albumazur" mit beißendem Spott zu. Dessen Ansichten über die Zeit und die Sterne haben wir schon angeführt, was er über die Weissagungen aus der Constellation der Sterne wie überhaupt über Prophezeiungen denkt, bringt er in dem Satze zum Ausdruck: „Sapiens dominabitur astris." Foresight rühmt sich seiner Reisen in den himmlischen Sphären, das nimmt sein Partner zum Anlass, von seinen eigenen Reisen die unglaublichsten Dinge zu erzählen (Satire auf die lügenhaften Reiseberichte): „I know the Length of the Emperor of China's foot; have kiss'd the Great Mogul's Slipper, and rid a Hunting upon an Elephant with the Cham of Tartary, ... Body o'me, I have made a Cuckold of a King, and the present Majesty of Bantam is the Issue of these Loins." Foresight tituliert ihn daraufhin sehr treffend mit „Modern Mandevil, Ferdinand Mendez Pinto." Überhaupt nimmt es der alte Sterngucker sehr übel, wenn man seine Wissenschaft verachtet; seine Nichte versteht ihn aufzuziehen und doch nicht zu beleidigen, Sir Sampson, dieser „Contemner of Sciences" bringt ihn gewaltig auf und, statt dann wieder Versöhnungsversuche zu machen, verspricht er ihm eine ägyptische Mumie. Dass der alte Sterngucker sich bei seiner ewigen Beschäftigung mit den Sternen um sein Weib nicht kümmern kann, ist natürlich. „Unter den zwölf Zeichen des Thierkreises ist nur eine Jungfrau," sagt Foresight, und Angelica erwidert schlagfertig: „Und auch die wär's nicht mehr gewesen, wenn sie mit andern Leuten zu thun hätte, als mit

Astrologen. Darum geht auch die Tante aus." Ja, die Tante geht aus, auch Sir Sampson spottet über die Hörner, die sie dem Gatten aufsetze. Das macht den alten Foresight denn doch stutzig. Er wird aufgeregt, sucht zu erfahren, was denn mit seinem Weibe sei, bringt aber nichts heraus. Diese herrliche Lustspielfigur des „Stargazer", wie er sie auf der Bühne sah, beschreibt Hazlitt folgendermaßen: „His look is planet-struck; his dress and appearance like one of the signs of the zodiac taken down. Nothing can be more bewildered; and it only wants a little more helplessness, a little more of the doting querulous garrulity of age, to be all that one conceives of the superannuated, stargazing original." In dieser Figur wollte der Dichter den zu seiner Zeit fast allgemein verbreiteten Glauben an die Gestirne persiflieren. Johnson, S. 23, sagt: „The character of Foresight was then common. Dryden calculated nativities; both Cromwell and King William had their lucky days; and Shaftesbury himself, though he had no religion, was said to regard predictions." Für die Handlung kommt Foresight als Onkel Angelicas und als Vater Miss Prues in Betracht. Gosses Behauptung (S. 71): „The father of Angelica is the ridiculous old astrologer", beruht auf einem Missverständnis, Miss Prue ist dessen Tochter. Mr. Foresight ist aber, das ahnen wir nach seiner erwachenden Eifersucht, auch zum Helden einer Nebenhandlung ausersehen, allerdings zum passiven, er wird nämlich die Rolle des betrogenen Ehemannes in einer Ehebruchsgeschichte zu spielen haben (Fondlewife, Plyant, Froth). Dieser Mr. Foresight unterhält uns in den ersten fünf Scenen des zweiten Actes vortrefflich. Von anderen Charakteren lernen wir zunächst Angelica kennen, die uns als ein kluges, muthwilliges und ausgelassenes Mädchen entgegentritt, welches den alten Onkel trefflich zum Narren hält und durchaus nicht zimperlich thut. Sir Sampson Legends Auftreten in der fünften Scene bringt die Handlung wieder in Fluss. Die früheren Scenen haben lediglich der Charakteristik und Komik gedient. Er ist der überstrenge und herzlose Vater, der auf der Wahrung seiner Autorität den Kindern gegenüber besteht. Wenn die Kinder glauben, die Väter seien nur dazu da, um zu lieben, zu verzeihen und zu zahlen, dann sind

sie im Irrthum. Er bringt ein Schriftstück mit, worin sich Valentine verpflichtet, sobald sein jüngerer Bruder Ben angekommen sei, seine Vermögensansprüche in aller Form rechtens abzutreten.

Da erscheint Valentine selbst, nicht weil er den Vater sprechen will, sondern um Angelica zu sehen. Diese ist aber ausgegangen, resp. in einer Sänfte ausgeführt worden, so ergreift er denn die Gelegenheit, den Vater um Milderung der harten Bedingungen zu ersuchen (Die viertausend Pfund hat er schon erhalten), doch der herzlose Vater verspottet ihn und weist ihn an seinen Witz, von dem soll er leben. Da nun Valentine dieses Verfahren unnatürlich und barbarisch nennt, entwickelt sich ein Streit, in dessen Lobe alle Kritiker übereinstimmen. Gosse, S. 71, sagt: „He and his father have one of the most admirable scenes in all comedy, where the question of hereditary responsibility is gone into with a seriousness that is unusual on Congreve's cynical stage.“ (Was nun bei Gosse folgt: „The end of it is that Sir Sampson will give his son four thousand pounds“, ist unrichtig, die viertausend Pfund hat er ihm schon gegeben.) Hazlitt schreibt darüber: „The remonstrance of his son to him ... with his valets accompanying comments is one of the most eloquent and spirited specimens of wit, pathos and morality, that is to be found.“ „Bist du nicht mein Sclave? Habe ich dich nicht erzeugt?“ fragt der Alte, „und stand es nicht in meiner Wahl, dich zu erzeugen oder nicht? Wer bist du? Woher kamst du? Was brachte dich in diese Welt? Wie kamst du hieher, dass du hier auf deinen zwei Beinen stehst und mich so frech ansiehst? Kamst du als ‚Freiwilliger‘ in die Welt? Presste ich dich nicht vielmehr mit meiner väterlichen Gewalt zum Dienste?“ „Ich weiß ebensowenig, warum ich kam, wie du weißt, warum du mich gerufen hast! (Vergl. den Monolog Franz Moors.) Aber ich bin einmal da, und wenn du für mich nicht sorgen willst, dann wünschte ich, du ließest mich so, wie du mich fandest,“ erwidert Valentine. Der harte Vater heißt ihn die Kleider abstreifen und nackt aus der Welt gehen, wie er hineingekommen sei. Darauf gibt ihm der Sohn eine sehr bemerkenswerte Antwort: „Die Kleider sind bald unten, aber du musst mich der Vernunft, des Denkens,

der Leidenschaften, Neigungen, Begierden, Gefühle und des ganzen Riesentrosses von Begleitern, die du mit mir zugleich erzeugt hast, entkleiden. Ich selbst bin ein einfaches Geschöpf, das nicht viel braucht, aber das Gefolge ist gierig und unbezwinglich.“ Da sich Jeremy ins Gespräch mischt, sagt der Vater: „Der Bursche sollte eigentlich ohne einen Gaumen geboren worden sein, und doch wette ich, er isst einen Fasan lieber als ein Stück von ‚poor John‘. Seine Mutter war eine Austernverkäuferin im Winter, im Sommer bot sie Gurken feil. Wenn man diesen Gurkensohn secierte, so fände man dieselben Gefäße und Organe wie bei einem Cardinal.“ Trotz dieser philosophischen Betrachtungen erreicht aber Valentine sein Ziel nicht.

In der folgenden Scene unterhalten uns die beiden Schwestern Mrs. Foresight und Mrs. Frail. Auch diese Scene wird überall hervorgehoben. In Bezug auf unmoralischen Lebenswandel haben einander die Schwestern nichts vorzuwerfen. Sonderbarerweise suchen dieselben einander dennoch Vorwürfe zu machen, oder eigentlich beginnt Mrs. Foresight damit, ihre Schwester wegen ihres wenig decenten Benehmens zu tadeln, und fragt sie endlich, ob sie nicht an einem verrufenen Orte, namens „The World's-End“, gewesen sei. Mrs. Frail leugnet, als ihr aber die Schwester eine Haarnadel zeigt, die sie dort verloren, ist sie wohl überführt, aber keineswegs vernichtet. „Schwester, wie kommst du denn zu der Haarnadel? Da musst du ja auch dort gewesen sein,“ erwidert sie keck. Nachdem sich die Schwestern gegenseitig nichts mehr weismachen können, beschließen sie, fortan offen zu sein. Mrs. Frail theilt ihren Plan mit. Sie hat nicht viel Geld, auch keinen guten Ruf; das muss sie durch eine Heirat reparieren. Sie will Ben für sich kapern und erbittet sich dazu die Hilfe der Schwester. Miss Prue, welche für Ben bestimmt ist, hat sich, wie Mrs. Foresight erzählt, in Mr. Tattle verliebt, das passt sehr gut in den Plan der Damen. Bisher erscheint uns Mrs. Frail als ein vergnügungssüchtiges, ziemlich scrupelloses, emancipiertes Frauenzimmer, das ihren schadhaft gewordenen Ruf durch eine Heirat um jeden Preis reparieren will und sich daher in Intriguen verwickelt, zu deren Durchführung ihr auch nicht die nöthige Verschlagenheit fehlt. Dass sie bei dem

Mangel jeglicher Grundsätze sich kein Gewissen daraus machen wird zu heucheln, ist klar, aber bisher erkennt wohl kein Mensch in ihr die prüde Arsinoë („Misanthrope") wieder (Bennewitz, S. 64). Mrs. Foresight ist die ins Eheleben übersetzte Mrs. Frail. Den Beschluss des zweiten Actes bilden die berüchtigten Scenen zwischen Mr. Tattle und Miss Prue, die man immer citiert, wenn man die Sittenlosigkeit der Congreve'schen Lustspiele an besonders markanten Beispielen aufzeigen will. Miss Prue, die Stieftochter Foresights, ist eben vom Lande gekommen, wo sie sich seit ihrer Kindheit ununterbrochen aufgehalten hat. Der Londoner jener Tage träumte keineswegs von ländlichen Idyllen, von friedlichem und sanftem Schäfer- und Hirtenleben. Für ihn wohnte auf dem Lande die Roheit. Wenn uns schon die Londoner Sitten roh erscheinen, was müssen wir dann von denen der Landbewohner sagen? Miss Prue möchten wir am liebsten mit Bennewitz als „ein tölpisches, einfältiges Dorfmädchen" auffassen, das bisher von der Welt ganz abgeschlossen gelebt und außer ihrem Katechismus nichts gelernt hat. Die kommt nun in die Stadt, wo man sie verheiraten will. Natürlich macht sie da in der „feinen" Gesellschaft eine lächerliche Figur. Ihre Ausdrucksweise ist nicht fein, so nennt sie Mrs. Foresight „Mother", spricht von ihrem „Smock", sie spricht aus, was sie denkt, ohne Rücksicht auf die Person, an die sie das Wort richtet, ohne Rücksicht auf die Anforderungen ihres Geschlechtes. Sie freut sich wie ein Kind über jede Kleinigkeit, über die Schnupftabakbüchse des Mr. Tattle, über seine duftende Perücke, seine Handschuhe und sein Taschentuch. Sie schnupft selbst, hält das Taschentuch an die Nase, erzählt, sie werde ihre Unterröcke jetzt auch mit demselben Parfüm versehen, kurz, bisher redet und handelt sie wie ein unerfahrenes Kind, das in ganz fremde Kreise kommt und dort frei von jeder Befangenheit sich so gibt, wie es ist. Am wichtigsten ist aber die Frage nach ihrer Moralität. Sie hat Mr. Tattle einen Kuss gegeben, weil sie seinen schönen Ring nur um den Preis haben konnte. Das gesteht sie ganz unbefangen den beiden Damen. Sie sieht also in einem Kusse nichts Unerlaubtes, für ihre sittliche Verderbtheit spricht dieser Umstand nicht, im Gegentheil für ihre Naivetät.

Nun aber lassen die Damen Foresight und Frail zur Beförderung ihres uns bereits bekannten Planes die beiden allein. Wozu wünschen sie dieses Alleinsein? Mr. Tattle soll Miss Prue den Hof machen und sie so für sich einnehmen, dass sie dann den tölpelhaften und schwerfälligen Matrosen nicht mehr wird haben wollen, ja sie haben sogar nichts dagegen, wenn Mr. Tattle diese Unschuld verführt. Diese beiden Schwestern, die unter gleißnerischen Warnungen, welche nur noch mehr locken müssen, die zwei allein lassen, erwecken als niedrige, die Unschuld ihrer Verwandten verkaufende Kupplerinnen unseren tiefsten Abscheu, nicht aber Miss Prue, deren Verhalten in den folgenden Scenen wir nun einer unbefangenen Prüfung unterziehen wollen.

Dass Mr. Tattle besonderen Gefallen daran findet, einmal eine Unschuld pflücken zu können, schon der Abwechslung und des pikanten Reizes wegen, den diese herbe Frucht gewähren muss, ist begreiflich. Er beginnt seine Unterweisungen, die, nebenbei erwähnt, viel zu treffend das Liebeswerben in der feinen Gesellschaft verspotten, als dass sie uns im Munde dieses eitlen Schwätzers natürlich erscheinen könnten. Er wird ihr den Hof machen. Er stellt Fragen wie: „Glauben Sie, dass Sie mich lieben können?“ Sie antwortet direct mit ja. Das dürfe sie nicht, belehrt er sie, sonst kümmere er sich einen Augenblick später gar nicht mehr um sie. Sie müsse nein sagen oder „Ich glaube doch nicht“ oder „Ich kann nicht sagen ...“ „Das wäre aber eine Lüge,“ bekennt sie aufrichtig, denn sie hat Tattle ganz gern. „Ja, alle wohlerzogenen Personen lügen, und ein Weib darf schon gar nicht sagen, was es denkt. Ihre Worte müssen ihren Gedanken widersprechen, aber ihre Handlungen können ihren Worten ebenfalls widersprechen. „Wenn ich Sie z. B. bitte, mich zu küssen, müssen Sie sich zornig stellen, aber es mir nicht verweigern. Wenn ich noch mehr verlange, müssen Sie noch zorniger werden, aber noch gefälliger sein. Wenn ich Sie so weit bringe, dass Sie sagen, Sie würden schreien, so müssen Sie in der That den Mund halten,“ so geht die Instruction weiter. Das gefällt ihr viel besser als das langweilige „speaking one's Mind“, und es wird nun gleich geprobt. Er verlangt einen Kuss. Sie sagt: „Ich zürne Ihnen“, küsst ihn aber

dabei. Das war plump, sie muss sich den Kuss rauben lassen. Nun geht das Küssen los, und sie macht ihre Sache bald so gut, dass er ihr zuruft: „Admirable! That was as well as if you had been born and bred in Covent-Garden.“ Was jetzt folgt, ist das Verfänglichste. „Wollen Sie mir nicht zeigen, wo Ihr Schlafzimmer ist?“ fragt er. Sie antwortet ganz consequent nach den erhaltenen Instructionen: „Nein, ich will es wirklich nicht; aber ich will hinrennen und mich vor Ihnen hinter dem Vorhang verstecken.“ Auch weiterhin hält sie sich genau an diese Instructionen:

Tattle: Ich werde Ihnen folgen.

Miss Prue: Aber ich werde die Thür mit beiden Händen zuhalten und zornig sein; und Sie sollen mich niederstoßen, ehe Sie hineinkommen.

Die Antworten der Miss Prue sind, wenn man sie richtig verstehen will, in zwei Theile zu theilen. Sie hält sich stets den Satz vor: „Ich muss in Worten verweigern, aber in der That soll es doch dazu kommen.“ Das Spiel mit dem Widerstehen gefällt ihr, und so macht sie denn Vorschläge, wie es Kinder beim Spielen thun, um die Sache interessanter zu machen, aber an ein Versagen dieser Gunst denkt sie gar nicht, weil sie nicht weiß, was er von ihr haben will.

Tattle: Nein, ich will zuerst hineinkommen und Sie dann niederwerfen.

Miss Prue: So? Dann werde ich noch zorniger und noch gefälliger sein.

Tattle: Dann werde ich Sie zum Schreien bringen.

Miss Prue: Oh, das sollen Sie nicht! Ich werde den Mund halten.

Damit eilen sie beide ins Schlafzimmer.

Eigentlich gehören die beiden ersten Scenen des dritten Actes auch noch hieher. Wenn der Dichter mit dem Verschwinden der beiden den Act schließt, so ist das ein Theatercoup. Für die Beurtheilung des Charakters gehören auch die folgenden Scenen dazu. Die Amme jammert vor der Thür des Gemaches, welche verschlossen worden ist, Tattle ärgert sich, dass er vor der That gestört wird, und lässt Amme und Mädchen miteinander zurück. Befremdend wirkt der Ausruf der Miss: „O Lord, she's coming — and

she'll tell my Father." Das kann aber auf die lauten Ausrufe der Amme zurückgeführt werden. Nach alldem gewinnt man das Bild, dass Miss Prue ganz unerfahren ist in den Dingen der Liebe und des geschlechtlichen Verkehrs, dass sie in allem, was sie redet und thut, nichts Arges erblickt. Von einer Moral kann bei ihr keine Rede sein, sie kann in Bezug auf Dinge, von denen sie keine Ahnung hat, keine Grundsätze haben. Das Küssen und Lieben gefällt ihr, da bricht der Instinct sich Bahn, und da dieser keine moralische Schranke findet, so steht seiner Befriedigung nichts im Wege. Unmoralisch ist dieses Mädchen also gewiss nicht, weil dazu ein bewusster Gegensatz zu einer wenigstens geahnten Moral gehört. Ebenso kann nicht davon die Rede sein, dass ihre anfängliche Unschuld schnell in die äußerste Leichtfertigkeit umschlägt. Von einem Umschlagen kann man hier ebensowenig sprechen wie von Leichtfertigkeit. Zu all diesen Urtheilen fehlt in Miss Prues Charakter die unerlässliche Grundlage, nämlich Vertrautheit mit den geschlechtlichen Beziehungen und der Moral der Liebe. Das Ganze ist ein Spiel, das dem großen Kinde gefällt, und dessen Bedenklichkeit ihm ganz fremd ist. Aber ein anderer Vorwurf kann dem Dichter gemacht werden: eine Miss Prue ist thatsächlich u n m ö g l i c h. Wo sie auch immer aufgewachsen sein mag, so naiv und harmlos kann sie nicht geblieben sein, dass ihr alle diese Dinge fremd wären, ferner wird sich die weibliche Natur überhaupt auch ohne moralische Unterlage gewissermaßen instinctiv gegen Tattles Angriffe wehren. Wir können demnach sagen, der Charakter der Miss Prue ist verzeichnet, er ist unmöglich, aber dass der Dichter keine abgefeimte Dirne schildern, dass er kein leichtfertiges, sittenloses Geschöpf auf die Bühne bringen wollte, glauben wir im Vorangehenden erwiesen zu haben. Die Scene selbst ist unsittlich, wenn aber Rapp sagt: „Das unschuldige Landmädchen ist des Dichters unsittlichste Figur", so ist das entschieden unrichtig. (Vgl. Kotzebues Gurly.)

Act III.

Nachdem der zweite Act die Haupthandlung nur wenig gefördert hat, enthält er doch nur einen vergeblichen Ver-

such Valentines, den Vater umzustimmen, und — die Vereinbarungen der Schwestern, der Gegenspielerinnen, — deren Ausführung durch die Affaire Tattle-Prue bereits angebahnt wird, — schreitet im dritten Acte die Handlung rasch vorwärts. In der dritten Scene — die zwei ersten wurden schon erwähnt — verharrt Angelica dem Geliebten gegenüber weiter in ihrer erheuchelten Gleichgiltigkeit. Sie hat ihm ja nie gesagt, dass sie ihn liebe, er ist ihr ganz gleichgiltig. Scandal gibt den Schlüssel zu ihrem sonderbaren Benehmen, indem er sagt, die Weiber spreizten und zierten sich gern und wollten für boshaft gelten, wenn sie es auch nicht seien. Dass sie ein muthwilliges Mädchen ist, hat sie schon früher Foresight gegenüber gezeigt, über ihre wahren Gefühle werden wir aber durch keinen ihr eigenen Zug aufgeklärt. Das ist ein Fehler in der Charakteristik. Congreve hat überhaupt, wie schon beim „Double-Dealer“ angemerkt wurde, solchen Personen gegenüber eine gewisse Unsicherheit in der Charakterisierung gezeigt. Da Tattle dazukommt, wird er mit seiner „Secrecy“ von allen aufgezogen. Wiederum wird er in die Enge getrieben, er prahlt mit seinem Beinamen „Turk-Tattle“ und mit allen möglichen Abenteuern, kurz: es ist eine Variation der Scenen im ersten Act, nur dass hier auch Angelica Antheil nimmt. Besonders Scandal hat dabei reichlich Gelegenheit, seinen Witz zu entfalten. Zuletzt wird ein Lied gesungen. (John Eccles hat es in Musik gesetzt.) Es besteht aus zwei Strophen zu vier jambisch-anapästischen Versen in der Reimstellung aabb und bringt die Geschichte von „A Nymph and a Swain“, die das Orakel des Apollo fragten, ob eine „Nymph“ je keusch und ein „Swain“ je treu war. Apollo erwidert:

„He alone wo'n't betray in whom none will confide;
And the Nymph may be Chaste that has never been try'd.“

Das ist die cynische Antwort Scandals auf Tattles „Secrecy“ und Angelicas Tugendhaftigkeit. Da stürmt der alte Sampson herein und will seinen Sohn Ben begrüßen, von dessen Ankunft er eben erfahren hat. Ben erscheint alsbald und zeigt sich als ein ungeleckter, rauher Seebär, nicht eben übermäßig klug, im ganzen eine gutmüthige Natur. Er spricht in der derben Seemannssprache. Johnson meint, der Matrose sei nicht sehr natürlich, aber sehr

amüsant. Leigh Hunt findet nichts Unnatürliches an ihm, höchstens, dass dėr Sohn des reichen Legend ein gemeiner Matrose ist. Rapp meint, er sei eine der anziehendsten Localfiguren für das englische Naturell. Der neueste Biograph Smolletts, Mr. Hannay („Great Writers“, 1887), wiederholt nach Gosse, S. 16, den Vorwurf Johnsons. Er sagt: „Ben is a landsman's sailor, drawn by a man who was not familiar enough with more than the outside of the life to give vitality to the picture.“ Ob das stimmt, kann ein „landsman“ natürlich nicht beurtheilen; wir können nur unsere Zweifel darüber ausdrücken, ob Congreve wirklich mit dem Seeleben und mit dem Typus des Seemannes so unbekannt war. Dazu war es wohl nicht nöthig, wie Wycherley selbst, eine Expedition zur See mitgemacht zu haben. Jedenfalls ist Ben eine sehr unterhaltende Figur und ist ungemein häufig copiert worden. Seine Vergleiche sind immer aus dem Seeleben hergeholt, seine Terminologie ist die der Schiffer, er erzählt gern von den Reisen und dem Leben der Matrosen: „We're merry Folks, we Sailors, we ha'n't much to care for. Thus we live at Sea; eat Bisket, and drink Flip; put on a clean Shirt once a Quarter — Come home, and be with our Landladies once a Year, get rid of a little Money; and then put off with the next fair Wind.“ Zur Unterhaltung ruft er sich am Schlusse des Actes Matrosen herein, und es wird getanzt, gesungen und getrunken. Das Lied, eine Ballade (John Eccles hat es gleichfalls in Musik gesetzt), erzählt in drei Strophen von je zehn dreitaktigen jambischen Versen, wie ein Soldat, ein Kesselflicker, ein Schneider und ein Matrose um die Gunst eines schon ältlichen Mädchens warben. Das Lied ist sehr volksthümlich gehalten, und wenn auch kräftig und derb, so doch eine gute Production des Dichters. In der Liebe, überhaupt im Verkehr mit Damen, macht Ben nicht viel Umstände. Er ist durchaus nicht fein, mag aber auch keine Zimperlichkeit bei den Weibern. Der Vater sagt ihm, er solle heiraten. Sehr angenehm ist ihm das nicht; denn er liebt es, von Hafen zu Hafen zu schweifen, und ein verheirateter Mann hat seine Füße im Stock. Da es aber der Vater haben will, so ist er bereit, Miss Prue, mit der man ihn nunmehr allein lässt, seine Erklärung zu machen. Auf dieses

Fräulein ist aber inzwischen entsprechend eingewirkt worden, auch gefällt ihr Tattle viel besser, kurz, sie mag unsern Ben nicht, und das sagt sie ihm direct heraus. Obwohl man einem Manne nie die Wahrheit sagen soll, diesmal wird sie nicht lügen. Sie mag ihn nicht; es ist keineswegs etwa mädchenhafte Scheu, die sie abhält, ja zu sagen, es ist ihr Widerwille gegen ihn. Der Vater mag thun, was er will; gepeitscht zu werden, dazu ist sie schon zu groß. Der Matrose, dem, wie gesagt, an der Ehe blutwenig liegt, würde das ruhig hinnehmen, wenn nicht die Brutalität ihrer Natur bei Miss Prue sich in Schimpfworten gegen ihn Luft machte. Sie nennt ihn ein Saukalb, ein stinkendes Theerfass, worauf er allerdings mit „you Cheese-Curd“ repliciert. Diese Scene ist „comedy holding both its sides“ (Gosse, S. 13). Mrs. Foresight und Mrs. Frail freuen sich dieses Zerwürfnisses, und letztere, die es verstanden hat, sich bei dem Matrosen gleich anfangs in ein gutes Licht zu setzen, indem sie auf seine Vergleiche eingieng, zieht ihn jetzt noch mehr an sich, um ihn weiter zu bearbeiten. Das gelingt ihr so gut, dass sie in der Schlusscene bereits einig sind und nur noch die Erledigung der Vermögensübertragung erwarten. Valentine ist auf die Kunde von seines Bruders Ankunft hin verschwunden mit den Worten: „We are the Twin-Stars and cannot shine in one Sphere; when he rises, I must set — Besides, if I shou'd stay I don't know but my Father in good Nature, may press me to the immediate signing the Deed of Conveyance of my Estate; and I'll defer it as long as I can.“ Er muss scheiden, ohne von Angelica eine Antwort erhalten zu haben, tröstet sich aber halbwegs darüber, als Scandal ihm einen Plan mitzutheilen verspricht, der all seiner Geld- und Liebespein ein Ende machen soll. Dass sich Valentine entfernt hat und seinen Bruder nicht begrüßen will, gibt wiederum dem alten Sir Sampson Anlass, sich über diese Lieblosigkeit zu ärgern. Er hält seinen älteren Sohn für herzlos und glaubt auch nicht, dass er Angelica wahrhaft liebe, er wolle sie nur ihres Geldes wegen heiraten. Da er in solchen Worten Angelica gegenüber seinem Ärger über den ungerathenen Sohn Luft macht, beschließt diese, auch mit Sir Sampson ihren Spott zu treiben. Sie erklärt, sie habe an Valentine

auch nur das Geld geliebt; wenn sie jetzt wählen sollte, würde sie lieber den Vater heiraten. Wenn dieser nun gar seinem Sohne eine alte Schachtel von etwa 60 Jahren zur Gattin wünscht, — die werde er doch nehmen müssen, um sich von ihr aushalten zu lassen, — so widert diese Herzlosigkeit des Vaters geradezu an, und die folgende Scene mit Ben ist uns darum umso angenehmer, da sie uns aus einer sehr ungemüthlichen Stimmung reißt. Diese, wie überhaupt alles, was sich auf Ben bezieht, ist bereits besprochen worden. Die Haupthandlung findet ihre Fortsetzung in den Scenen IX und X. Scandal bringt Sampson und Foresight, welche eben die Hochzeit zwischen Ben und Miss Prue auf den nächsten Tag festsetzen, da sie von dem Zerwürfnisse zwischen beiden noch nichts wissen, die Nachricht, dass Valentine wahnsinnig geworden sei. Er hat den beiden Männern Geheimnisse, Traumerscheinungen mitzutheilen und verlangt dringend nach ihnen. Der alte Legend wittert dahinter eine List, durch welche die Unterfertigung des Vertrages verzögert werden soll, und eilt hinweg. Die elfte Scene ist wohl diejenige, welche, wie der Dichter in der Dedication sagt, auf der Bühne ausgelassen wurde. Es ist unzweifelhaft, dass der „ridiculous Character“ Foresights dadurch erhöht wird (Dedication). Scandal geht auf dessen Narrheit ein, gibt vor, selbst Astrolog zu sein, und will den Alten mit Hilfe der Sternzeichen für Valentine gewinnen. Der alte Astrolog erklärt aber, die Ehe zwischen Ben und Miss Prue werde von den Sternen begünstigt. Das sucht ihm Scandal als einen Irrthum hinzustellen. Er hat sich gewiss geirrt, er ist nämlich wahrscheinlich nicht ganz wohl, das sieht man ihm an, der Bart z. B. ist länger, als er vor zwei Stunden war. Da unterbricht Mrs. Foresight den Intriguanten. Diese muss er nun vorerst gewinnen. Er gesteht ihr vor dem Gatten — der, ängstlich geworden, sich beobachtet, um endlich zu finden, dass er sehr krank sei — seine Liebe, und sie sträubt sich nur wenig. Um den Gatten zu entfernen, geht sie auf seinen Plan ein und erzählt, ihr Gatte sei seit letzter Zeit sehr unruhig, er müsse sofort zu Bett. Das geschieht unter Assistenz der „Nurse“ und unter äußerst komisch wirkenden Reden und Vorschriften seitens des ängstlichen Narren. Nun die beiden allein sind, philosophieren

sie über Liebe und Ehe. „Honour is a public Enemy; and Conscience a Domestic Thief . . . A Husband is an Opportunity for Pleasure, so you have taken care of Honour, and 'tis the least I can do to take care of Conscience," dociert Scandal. Sie gibt nach. Am Schluss des Actes bleiben sie allein auf der Bühne, und Scandal spricht die Schlussverse:

„There's nought but willing, waking Love that can
Make blest the Ripen'd Maid and Finish'd Man."

Wozu diese letzten Scenen dienen, ist nicht recht ersichtlich. Dieser Ehebruch ist doch ganz überflüssig, er ist eine für die Entwicklung der Handlung ganz irrelevante Erfindung. Wenn die elfte Scene ausgelassen wird, kommt die Affaire Foresight-Scandal allerdings noch unvermittelter und hängt nicht einmal durch den schwachen Faden mit der Haupthandlung zusammen, der sie jetzt verbindet. Jetzt will Scandal Foresight für Valentine gewinnen; da er durch die Frau in seinen Bemühungen gestört wird, macht er ihr ein Liebesgeständnis, damit sie mit ihm im Einverständnisse handle. Nur wird dieses Ziel nicht erreicht. In der Fortführung der Liebesaffaire vergisst Scandal die Hauptsache. Oder genügt es ihm, in dem Alten Zweifel an der Richtigkeit seines Prognostikons über diese Ehe geweckt zu haben? Man sieht, selbst mit dieser Scene kommen wir über eine mangelhafte Motivierung und Verbindung nicht hinaus. Wie sah dann übrigens die zwölfte Scene auf der Bühne aus? Die musste ja auch anders sein. Der Dichter mühte sich ab, die Ehebruchsgeschichte mit dem Früheren zu verbinden, aber vergeblich. Was er gewonnen hat, sind ein paar komische Züge mehr. Gosse hat recht, wenn er von „unnecessary pleasantries" spricht.

Act IV.

Dieser Act spielt in der Wohnung Valentines und ist äußerst reich an Verwicklungen. Die Haupthandlung desselben bildet der Wahnsinn Valentines und die dadurch hervorgerufenen Complicationen. Die Idee, sich zur Erreichung irgendeines Zweckes wahnsinnig zu stellen, ist nicht neu. Man denke nur an Hamlet. Fletcher hat in seinem Stücke „The Wild-Goose-Chase" dasselbe Motiv verwertet und Farquhar in der Bearbeitung des Fletcher'schen Dramas,

im „Inconstant“, es beibehalten. Congreve führt selbst einige Gründe an, welche ihn zur Wahl dieser Intrigue, die die gewagtesten Situationen herbeiführt, veranlasst haben (Wilson, Part. I., Letter VII., S. 63). Er wollte dadurch Abwechslung in den Charakter des Helden und in den Dialog bringen, sich größere Freiheit der Satire sichern, und endlich dient ja der Streich Valentines auch dem Plane der Komödie. In Kürze lässt sich der Inhalt des Actes folgendermaßen zusammenfassen: Seinen Endzweck, nämlich das Hinausschieben der Unterschrift, erreicht Valentine durch seine List. Sir Sampson kommt (Scene VI) mit Buckram, dem „lawyer“, in Valentines Wohnung. Dieser liegt unordentlich gekleidet auf einem zerzausten Lager, erkennt niemand, gibt sich für die „Wahrheit“ aus und macht sich über die Richter lustig, in deren Hallen die Wahrheit nichts zu thun habe. Buckram entfernt sich, da der junge Mann offenbar „non compos“ sei und daher eine Urkunde nicht rechtskräftig unterzeichnen könne. Nun wird Valentine wieder vernünftig zur großen Freude des Vaters, nicht etwa, dass in diesem die väterliche Liebe erwacht wäre, nein, er behandelt seinen „Val“ nur so liebreich, damit er ihm den Gefallen thue und unterschreibe. „That ever I should suspect such a Heathen of any Remorse,“ ruft Scandal wüthend aus. Wie aber Buckram wieder zurückkommt, da redet Valentine wieder irre, sodass der Jurist ärgerlich mit den Worten davongeht: „O Lord, let me be gone; I'll not venture myself with a Madman.“ Nun spielt Valentine die Rolle der „Truth“ (Scene X) vor seinem Vater, Scandal, Jeremy und den später erscheinenden Foresight, Mrs. Foresight und Mrs. Frail (Scene XI) weiter, um, offenbar aus dem vom Dichter angegebenen Grunde, scharfe Satire zu bringen; denn für die Fortentwicklung der Handlung ist die Fortsetzung des Rasens nicht nöthig, die Unterfertigung ist ohnehin verschoben. In der Gestalt der Wahrheit kann man sehr viel Unangenehmes sagen. Collier hat Congreve den Vorwurf gemacht, das Anlegen dieser Maske sei eine unverzeihliche Entweihung der heiligsten Begriffe, wie dieser Eiferer z. B. in unserem Stücke auch die Wahl des Namens Sampson als Profanierung der biblischen Geschichte getadelt hat. Sir Sampson ist furchtbar

aufgebracht über die Vereitelung seines Planes und lässt seine Wuth an Foresight aus, der ihn durch seine Hinweise auf die richtige Zeit den günstigen Moment vergessen ließ; endlich geht er „in Contempt of Science“ davon. Vor den anderen zieht nun Valentine gegen den Hof los, an welchem die Wahrheit keinen Platz finde, gegen den schlechten Besuch der Kirche, den krämerischen Geschäftsgeist, die Lüsternheit der Weiber etc. und verspottet Foresight wegen seiner Hahnreischaft. Von der letzten Nacht und deren Freuden unterhält übrigens auch Scandal Mrs. Foresight, die sich aber an nichts mehr erinnern kann, eine Vergesslichkeit, die Scandal als eine ihr anhaftende Eigenthümlichkeit bezeichnet.

Welche Rolle spielt Angelica in dieser Affaire? Auf die Kunde von der geistigen Erkrankung ihres Liebhabers hat ihre Liebe sie denn doch zu Valentine getrieben, und im Gespräche mit Scandal enthüllt sich zum erstenmale ihr wahres Gefühl. Sie findet es undelicat von ihm, in einer solchen Lage über den Freund zu witzeln. Gewisse Winke und Zeichen, die zwischen Scandal und Jeremy gewechselt werden, machen sie aber misstrauisch, sie fürchtet, dass man ihr einen Streich spielen wolle. Um Gewissheit zu erlangen, holt sie Scandal aus, und als dieser meint, der Besuch Angelicas werde seinen Freund wohl wieder gesund machen, da ist sie im klaren und verlässt das Haus, ohne bei Valentine eingetreten zu sein, eben während Jeremy sie anmeldet. Sie heuchelt nun wieder die größte Kälte und Gleichgiltigkeit; denn anführen will sie sich nicht lassen. Das führen die ersten fünf Scenen des Actes aus. Ehe sie wiederkehrt, — die innere Unruhe treibt sie sehr bald wieder ins Haus Valentines — hat sich manches geändert. Mrs. Frail sieht, dass Ben unter den momentanen Verhältnissen das Geld nicht erben könne und wenn Valentine sich constant weigere oder wahnsinnig bleibe, auch fernerhin nicht; folglich ist ihr Interesse an dem rohen Matrosen erloschen, und sie sagt ihm das auch ohne jeden Rückhalt und nicht sehr fein. (Sie tituliert ihn dabei „Porpusse“, Meerschwein.) Um sich zu entschädigen, will sie sich jetzt auf den Rath ihrer Schwester hin an Valentine machen. Dessen Diener soll s i e anstatt Angelica, nach welcher der Rasende stets verlangt, diesem vorführen; dass er sie für Angelica halten

werde, sei unzweifelhaft, da ihm jedes Weib als seine Geliebte erscheine. Dann solle sofort ein Priester die beiden verheiraten, und „After Consummation there's no revoking". Diesen Plan hat Jeremy natürlich seinem Herrn mitgetheilt, und Valentine will sich scheinbar darauf einlassen. Sinn hat das keinen, es wird momentan thatsächlich nur deshalb acceptiert, weil „It may make us Sport", aber bis zur förmlichen Verheiratung darf es nicht kommen. Keiner denkt jedoch daran, wie sich die Sache weiter gestalten wird. Der Dichter hatte allerdings eine bestimmte Absicht damit. Er wollte das Maskenspiel aus dem „Old Bachelor" wiederholen und zwar noch steigern dadurch, dass er zwei fremde Leute, von denen jeder den Partner für einen andern hält, als er thatsächlich ist, durch den Priester verheiraten lässt. Im „Old Bachelor" sind Sylvia und Lucy als Araminta und Belinda verheiratet worden. Dann hätte er uns aber Tattle, der als männlicher Theil dabei mitwirken soll, schon früher in seiner Verliebtheit Angelica gegenüber zeigen und in den Köpfen Scandals, Jeremys und Valentines früher den Plan reifen lassen sollen, Mrs. Frail als Angelica Mr. Tattle als Valentine zuzuführen. Dass wir von Tattles Liebe zu Angelica erst in der sechzehnten Scene erfahren, während Valentine schon in der fünfzehnten Scene auf die Frail-Mystification eingehen will, ist ein Fehler in der Composition. Noch in derselben fünfzehnten Scene findet diese Vorführung der Mrs. Frail statt, und Valentine sagt ihr: „I have a Secret to tell you — Endymion and the Moon shall meet us upon Mount Latmos, and we'll be marry'd in the dead of Night . . . Get me a Coul and Beads, that I may play my Part . . . For she'll meet me two Hours hence in black and white, and a long Veil to cover the Project, and we won't see one another's Faces, 'till we have done something to be asham'd of, and then we'll blush once for all." Wenn die Composition gerettet werden soll, müsste man annehmen, Valentine habe in diesem Momente vor, Mrs. Frail zu gewinnen, ohne sie zu heiraten, und nachher, wenn sie Ansprüche erheben sollte, direct zu leugnen, dass er es gewesen sei. Die letzten Scenen des Actes zeigen uns wieder Angelica, die mit Tattle gekommen ist. Diesem gesteht sie auf seine Liebeswerbung hin, dass

sie Valentine liebe. Letzterer stellt sich, als erkenne er sie nicht, macht Witze über die Weiber, denen man Geheimnisse darum sehr ruhig anvertrauen könne, weil ihnen ja niemand glaube, wenn sie dieselben auch verriethen. Dann lässt er sich ein hübsches Lied vorsingen (von Mr. Finger in Musik gesetzt), das zwei Strophen zu je sechs fünftaktigen jambischen Versen in der Reimstellung aaabbb enthält und das bekannte Thema von Liebe und Treue in dem Sinne behandelt, dass auf die Treue beiderseits verzichtet werden müsse. Allein mit Angelica (Scene XVIII) enthüllt ihr Valentine seine List, sie aber quält ihn noch weiter, indem sie jetzt scheinbar an wirkliche Narrheit bei ihm glaubt. Jeremy, der den Befehl hat, an der Narrheit seines Herrn jedem gegenüber festzuhalten, wird von dem verzweifelten Valentine als Zeuge geführt. Der bleibt aber natürlich bei seiner Instruction. Vergebens ruft Valentine: „Why you thick-skull'd Rascal, I tell you the Farce is done, and I'll be mad no longer.“ Eben das sei ein charakteristisches Merkmal Wahnsinniger, dass sie sich für vollkommen normal hielten, ziehen ihn beide auf. Das Gespräch, von dem sich Valentine so viel versprochen hat, endet daher resultatlos. Seine Schlussworte lauten:

„That Women are like Tricks by Slight of Hand,
Which to admire, we should not understand.“

Act V.

Wie wir schon beim „Double-Dealer“ gesehen haben, liebt es Congreve, die Spannung des Zuschauers bis zum letzten Momente zu erhöhen und ihn bis zum Schlusse über den Ausgang im unklaren zu lassen. Als im vierten Acte in den letzten Scenen Valentine mit Angelica allein blieb, erwartete jeder die Aufklärung. Sie kam nicht. Die Art und Weise, wie sich alles löst, ist jedenfalls originell. Dass der alte Sir Sampson selbst einer Heirat nicht abgeneigt wäre, ist in dem Bisherigen wohl schon angedeutet worden; auch dass ihm Angelica gut gefällt, wissen wir schon aus der fünften Scene des dritten Actes. Dass er von ihr nicht würde zurückgewiesen werden, könnte sich der alte Narr auch eingebildet haben, hat sie ihm doch damals gesagt: „If I marry, Sir Sampson, I'm for a good

Estate with any Man, and for any Man with a good Estate: Therefore if I were obliged to make a Choice, I declare, I'd rather have you than your Son." Auf diese Disposition des Alten baut Angelica ihren Plan. Sie verlangt von ihm, er solle ihr einen Mann verschaffen, schmeichelt dabei seiner Eitelkeit, sodass er schließlich, nachdem er über seine Kraft und Frische trotz seiner fünfzig Jahre lange Reden gehalten und bei sich lange geschwankt hat, „auf dem Altar ihrer Schönheit die Schätze Perus und Mexikos zu opfern sich bereit erklärt". So weit wollte sie ihn bringen. „Das," erwidert sie, „oder wenigstens etwas Ähnliches zu verlangen, war auch meine Absicht. Euer Sohn Valentine ist gar nicht wahnsinnig. Er will nur den Contract nicht unterzeichnen. Wenn wir uns nun zum Scheine miteinander verheirateten, würde er in seiner Verzweiflung darüber, dass er mich verliert, seine Maske abwerfen, und er würde verzichten." Damit ist der Alte einverstanden bis auf die Scheinehe. Es soll eine wirkliche Ehe werden. Das schlaue Mädchen geht darauf ein, nur muss er ihr zuerst das Document geben, durch welches Valentine sich dem „Steward" gegenüber verpflichtet hat, nach Ankunft seines Bruders diesem die Vermögensrechte notariell zu übertragen. Sie will nämlich ihren Rechtsanwalt fragen, ob nach dem Wortlaute desselben sie und eventuelle Kinder aus ihrer Ehe mit Sir Sampson in Bezug auf die vermögensrechtlichen Ansprüche an Stelle Bens treten könnten. Klar ist die Sache mit dieser Obligation durchaus nicht. Dass es der von Valentine ausgestellte „Bond" ist, daran ist kein Zweifel möglich; in der Schlusscene fragt nämlich Valentine: „But where is the Bond by which I am obliged to sign this?" Daraufhin erwidert Angelica: „I have it." Nebenbei gesagt, ist diese Frage Valentines, der doch nicht in die Absicht Angelicas eingeweiht ist, unpassend. Unklar bleibt aber, was Angelica und der Alte an diesem Vertrage ändern wollen. Um die Scene zu retten, muss man nur annehmen, dass der Alte in seinem verliebten Taumel nicht weiß, was er spricht, und dass anderseits Angelica, auf diese Disposition ihres Bräutigams bauend, ihren Geist nicht sehr anstrengt, um einen plausiblen Vorwand für die Bitte zu finden, er möge ihr den „Bond" überlassen. Zu ihrem Plane

braucht sie diesen. Sie lässt die Geschichte von ihrer nahe bevorstehenden Vermählung mit Sir Sampson publik werden, übrigens sorgt schon der Alte selbst dafür, dass es alle erfahren. Valentine eilt bestürzt herbei und will aus ihrem Munde die Bestätigung des Gerüchtes hören; sie gibt ihm dieselbe. Jetzt hat das Vermögen keinen Wert mehr für ihn, er ist bereit, den Vertrag zu unterzeichnen. Endlich ist Angelica befriedigt, sie hat die treue und standhafte Liebe Valentines erkannt, zerreißt den „Bond", von dem früher die Rede war, und lacht den Alten aus, der für seine Hartherzigkeit und Grausamkeit mit Recht büßen müsse. Die seltenen Eigenschaften ihres Valentine erkennt sie in den Schlussversen an:

„The Miracle to-day is, that we find
A Lover true: Not that a Woman's kind."

Indessen hat Jeremy glücklich Mr. Tattle und Mrs. Frail zusammengebracht. Ersterer hielt die tiefverschleierte Frail für Angelica, die Frail glaubte anderseits, der in einer Kapuze erscheinende Mönchsbruder sei Valentine. Nach der Entlarvung kommen die Neuvermählten ganz unglücklich zu den andern und bejammern ihr Missgeschick. So ist die leichtsinnige und herzlose Männerjägerin empfindlich gestraft und der eitle Schwätzer nicht minder. Ben treibt sich spottend und lachend auf der Bühne herum und wird sich bald wieder einschiffen, da ja hier alles verrückt sei. Das bestätigt der alte Foresight, dem alles so sehr gegen seinen Wunsch und seine Einsicht geht. Seine Tochter Miss Prue, welche Tattle, bevor er zu jenem ominösen Rendezvous gieng, direct von sich gewiesen hat, die aber jetzt, nachdem sie einmal dem Genuss so nahe war, ein ihr bisher unbekanntes Sehnen nach dem Männlichen empfindet, muss er in ihrem Zimmer einsperren lassen, damit sie nicht ihre Drohung ausführe und den Kellermeister und Tafeldecker Robin heirate.

Schlussbetrachtung.

Dieses Stück ist das längste, aber auch das unterhaltendste Congreves. Sogar Johnson gibt zu, dass „Love for Love" „is a comedy of nearer alliance to life, and exhi-

biting more real manners than either of the former." Macaulay findet, es sei „superior both in wit and in scenic effect to either of the preceding plays." Rapp sagt: „Dieses längste Stück wird dennoch sein bestes sein." Auch Bennewitz erkennt, dass das Talent Congreves für die Komödie in diesem Stücke am meisten zur Geltung kommt. Gosse bespricht es eingehender als alle andern und rühmt es sehr. Hazlitt haben wir schon citiert, auch Leigh Hunt gehört zu den Bewunderern des Stückes. Worin liegen also dessen Vorzüge? Hat sich der Dichter zu einer höheren Stufe der Sittlichkeit erhoben? Ist wenigstens der Stil reiner und decenter geworden? Keineswegs. Gerade in diesem Stücke hat Congreve gar keine Spur von Rücksicht auf den Anstand walten lassen. „All that was merely pink has deepened into scarlet; even what is disagreeable, — the crudity of allusion and the indecency of phrase — have increased," sagt Gosse, S. 70, sehr bezeichnend. Ehebruch (Mrs. Foresight und Scandal), Kuppelei (Mrs. Foresight und Mrs. Frail verkuppeln geradezu Miss Prue an Tattle), Verführung der Unschuld (Miss Prue-Tattle) spielen eine bedeutende Rolle, wenn auch keine so große wie im „Double-Dealer". Dem gegenüber heißt es nicht viel, wenn Gosse, S. 76, von dem Stück sagt: „It closes with a deliberate concession of good fortune to virtue." Ja die langen Predigten Angelicas am Schlusse des Stückes stoßen durch ihre in die Augen springende Absichtlichkeit eher ab. Ob das Laster niemals besonders interessant dargestellt ist, was Gosse als Vorzug des Stückes rühmt, ist so ausgemacht nicht. Mrs. Frail ist gewiss nicht sympathisch, auch ihre Schwester nicht, aber der geprellte Ehegatte fehlt auch hier nicht, und über ihn machen sich alle lustig. Eine erstere Auffassung tritt auch hier im allgemeinen noch nicht entgegen. Ausnehmen muss man davon das Verhältnis zwischen Valentine und Angelica. Da ist der Dichter über Cynthia-Mellefont hinausgekommen. Ob er sein Verhältnis zu Mrs. Bracegirdle darin zum Ausdruck gebracht hat, ob wir in Valentine den Dichter selbst zu erblicken haben, wie vielfach behauptet wurde, ist nicht gewiss, aber sehr wahrscheinlich. Was die Moralität des Stückes betrifft, lässt sich also kurz sagen: „In Bezug auf seine Tendenzen kann man wohl in gewissem Sinne schon

von einer Moral sprechen, er hat auch die anständigen Personen im Stücke mit sichtlicher Vorliebe behandelt, das Laster vielleicht etwas weniger sympathisch machen wollen. Aber was den Ton der Conversation, die Wahrung des Anstandes auf der Bühne betrifft, ist gegen früher keine Besserung, sondern das Gegentheil eingetreten."

Wie steht es mit dem „plot"? Er ist diesmal unstreitig interessanter als gewöhnlich (Gosse, S. 70), auch ist die Handlung umfassender und führt uns ein interessantes Familiengemälde vor. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen ist meist gut gewahrt. Eine Nebenhandlung ist höchstens der Ehebruch Mrs. Foresight-Scandal. Die Verbindung zwischen dieser und der Haupthandlung durch jene auf dem Theater nicht aufgeführte Scene (die elfte des dritten Actes) ist direct als misslungen zu bezeichnen. Die Liebeswerbungen der Mrs. Frail stehen mit der Haupthandlung im innigsten Contacte, ebenso die Miss Prue- und Ben-Affairen. Überhaupt eine so innige Verknüpfung, ein so geschicktes Eingreifen der Ereignisse ineinander findet sich in keinem der vorangehenden Stücke. Vom Anfang bis zum Ende weiß uns der Dichter in Spannung zu erhalten, und seine Lösungen sind unerwartet und amüsant. Valentines drückende Noth, seine Bedrängnis durch Gläubiger, seine Rettung aus derselben durch den „Steward", dem er den „Bond" unterschreibt, seine vergeblichen Versuche, den Vater umzustimmen und Angelica die Entscheidung abzunöthigen, sein simulierter Wahnsinn, Angelicas Alleinsein mit dem Wahnsinnigen und ihr Contrecoup, ihn wirklich für verrückt zu halten, die dadurch bewirkte Enttäuschung und neuerliche Verzögerung der Entscheidung, Angelicas List, deren Zweck nicht vor dem Ende ersichtlich wird, Valentines Resignation und die endliche Entscheidung: all das ist meist so glücklich erfunden und durchgeführt, das bildet die Quelle für so viele nebenhergehende Ereignisse, für den Männerfang der Mrs. Frail, für die köstlichen Scenen mit Ben, die sehr heiklen mit Miss Prue; die allerdings mit der Haupthandlung schlecht verknüpfte Ehebruchsgeschichte bringt ferner die komischen Sternguckerscenen, sodass wir aus der Spannung und Unterhaltung nicht hinauskommen. Wir haben keine Zeit, darüber

nachzudenken, dass die Wahnsinns-Intrigue eigentlich keinen rechten Zweck hat. Was will denn Valentine auf die Dauer damit erreichen? Wir kommen nicht dazu, uns diese ganze Enterbungsgeschichte genau zu überlegen. Sonst würden wir finden, dass dieses Enterben des älteren Sohnes zu Gunsten eines jüngeren, dann wieder die Clauseln zur eigenen Sicherung und zur Sicherung der künftigen Frau und Kinder, die Geschichte mit den „Bonds" nicht gerade an zu großer Klarheit und Verständlichkeit leiden. Über der trefflichen Charakteristik dieser aus dem vollen Leben gegriffenen Gestalten: des „Stargazers"; des hartherzigen, gefühllosen Vaters, der auf seine alten Tage noch Feuer fängt (Mit dem „Harpagon" hat er doch nur sehr entfernte Ähnlichkeit); des etwas leichtlebigen und verschwenderischen, in Bezug auf die Sprache von seinen Freunden, den „wits", etwas angesteckten, in der Denkweise und im Handeln aber guten und edlen Valentine, dem wir unsere Sympathien auch nicht wegen des am Vater versuchten Betruges entziehen; weiter des frei sprechenden, scharf satirischen, im ganzen aber grundsatzlosen und scrupellosen Scandal (Ein Alceste ist er nicht); des eitlen Schwätzers Tattle mit seiner „Secrecy"; des nur zu gelehrten Jeremy; der inmitten der weiblichen Sumpfpflanzen rein und unschuldig gebliebenen Angelica, an deren Herz wir nachgerade glauben lernen, wenn es vielleicht auch besser gewesen wäre, dass der Dichter uns früher einen Einblick in dasselbe gestattet hätte; der leichtsinnigen, gewissenlosen Ehebrecherin Mrs. Foresight, die so vergesslich ist; ihrer ihr in der Charakteranlage so ähnlichen Mrs. Frail, in der wir absolut keine prüde Arsinoë, sondern nur ein leichtsinniges, mannstolles, gefühlloses, speculatives Weib erblicken können; des rohen und naiven, aber derbsinnlichen Naturkindes Miss Prue; endlich des rauhen, aber gutmüthigen „Tarpaulin" Ben — über dieser von allen Kritikern als ganz besonders gelungen hervorgehobenen Charakteristik übersehen wir einzelne Mängel der Composition und die bedenkliche Moralität umso lieber, als uns das frische Leben, welches in diesem Stücke pulsiert, unwillkürlich mit sich fortreißt. Das ist der Hauptvorzug von „Love for Love". Der Dichter hat die französischen Kunstregeln über Bord geworfen, er hat in rich-

tiger Erkenntnis seiner auf die Sittenkomödie gerichteten Begabung keck ins volle Menschenleben gegriffen, und was er da mit scharfem Blicke und sicherem Urtheil beobachtet hat, das hat er in kühner Genialität in seinem bekannten glänzenden und witzigen Dialoge, der in unserem Stücke noch mehr hervortritt als in den früheren, in einem Lustspiel reproduciert, das, ein satirisches Sittengemälde seiner Zeit, größere Würdigung und Beachtung verdient, als es bisher gefunden.

The Way of the World.

Mit der Geschichte dieses letzten Lustspieles unseres Dichters hängt die Revolution aufs innigste zusammen, welche Jeremy Colliers Schrift „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument“, erschienen im März 1698, in der Geschichte des englischen Theaters hervorrief. Die Zügellosigkeit des Dramas, besonders natürlich des Lustspiels, hatte nach der Revolution keineswegs aufgehört, sondern vielmehr einen noch viel höheren Grad erreicht. Wenn z. B. in der Weltgeschichte von Oncken angenommen wird, dass mit dem Einzuge des Oraniers auch Sittenstrenge und moralische Auffassung des Lebens und seiner Verhältnisse in London einzog, so stehen dieser Annahme so ziemlich alle Zeugnisse aus jener Zeit entgegen. Der Umschwung trat nur sehr allmählich und langsam ein. Wie dem aber auch sein mag, selbst wenn man mit Hettner, S. 121, annehmen wollte, dass das Volk wieder ernster wurde und Ausschweifung nicht mehr als ein nothwendiges Merkmal einer dem Königthum treu ergebenen Gesinnung galt (Man vergleiche dagegen Taines interessanten Bericht, S. 198 ff.), jedenfalls wäre dieser Schein von Sittsamkeit und Tugend vorderhand nur Schein, nur äußere Maske. Im Theater will man von jener erzwungenen Tugendhaftigkeit nichts hören und sehen. Die Orangeliteratur zeigt von jenem moralischen Umschwung sehr wenig, und man nahm an ihren Erzeugnissen keinen Anstoß, ja was das Erstaunlichste ist, selbst die Geistlichkeit ließ alles ruhig hingehen. In seiner Leichenrede auf die Königin Marie pries Dr. Payne

ihr Wohlwollen dem Theater gegenüber und ihren häufigen Theaterbesuch. Wenn wir nun wissen, dass sie Stücke wie den „Old Bachelor“ und den „Double-Dealer“ mit Vergnügen sah, so erscheint uns die Lobrede des geistlichen Predigers denn doch sonderbar. Übrigens erklärt sich die Haltung der Geistlichkeit daraus, dass sie ja von denselben Leuten, die das Theater besuchten, in ihre Pfründen und Ämter wieder eingesetzt worden waren, während die Puritaner ihnen feindlich gegenüberstanden. Nebenbei mag ja auch der von Gosse, S. 97, angeführte Grund mitgewirkt haben, dass nämlich die Geistlichen das Theater aus eigener Anschauung viel zu wenig kannten. Derjenige Theil des Volkes aber, den man im Theater sehen konnte, hatte gegen dasselbe gewiss nichts einzuwenden. Wenn Cibber erzählt: „Things had gotten to such a pitch that Ladies were afraid of venturing to a new play, till they were assured that they might do it, without risking an insult on their modesty — or if their curiosity was too strong for their patience, they generally came in Mask“, oder wenn es im „Spectator“ heißt: „Such incidents as these make some Ladies wholly absent themselves from the Playhouse; and others never miss the first day of a new play, lest it should prove too luscious to admit of their going with any countenance to the second“, so können wir darin keinen Beweis dafür erblicken, dass die Damen sich mit Abscheu von dieser Literatur abzuwenden begannen. Nach wie vor fanden sie an derselben Geschmack, nur begann allgemach der Geist der Heuchelei sich wieder geltend zu machen; man nahm eine Maske vor, nicht nur wenn man ins Theater gieng, sondern in seinem ganzen Leben, weil der Hof, besonders der ernste Wilhelm, Reserve und Zurückhaltung forderten. Unter dieser Maske aber lachte die derbe Sinnlichkeit und Roheit der früheren Zeit. Nach und nach wurde allerdings die Maske ein nothwendiges Toilettestück, und man w u r d e t h a t s ä c h l i c h zum großen Theile das, was man anfangs zu sein nur v o r g a b. Zuerst erhob sich im Jahre 1697 Blackmore in der Vorrede zu seinem Epos „King Arthur“ gegen die Obscönität der Bühne. Zweck der Dichtung ist nach ihm, nicht bloß zu ergötzen, sondern auch zu belehren. Die Nachwelt werde, sagt er, die modernen

Lustspieldichter „reject with indignation and contempt, as the dishonour of the Muses and the underminers of the public good“. Jedoch diese Schrift erzielte keine Wirkung, ebensowenig wie die etwa zwei Monate später veröffentlichte von G. Merriton, welche den Titel trug „The Immorality, Debauchery, and Profaneness of the Stage“. Ein fürchterlicher Schlag für die englische Bühne war jedoch die obenerwähnte Schrift des Bischofs Jeremy Collier. Macaulay hat uns in seinem glänzenden Essay ein lebendiges Bild jenes Mannes entworfen. Ein „Nonjuror“, ein treuer Anhänger der verjagten Stuarts, hatte er die neue Regierung nie anerkannt, und sogar zwei wegen eines geplanten Attentats auf den König zum Tode verurtheilten Rebellen, Friend und Parkins, vor dem Schafott die Absolution ertheilt, wofür er als „outlaw“ erklärt wurde. Sogar die Erzbischöfe und zehn von den Bischöfen seiner Kirche — er gehörte zur „High-Church“ — missbilligten sein Vorgehen. Schon in diesem Streite hatte er sich als unerschrockener Kämpfer gezeigt, der starrsinnig an dem einmal als recht Erkannten festhielt und es mit Aufgebot aller seiner Kräfte und seiner außerordentlichen Energie durchzuführen und gegen jedermann zu vertheidigen wusste. Niemand kann ihm das Zeugnis versagen, dass er stets aus ehrlicher Überzeugung gehandelt hat.

Collier war nicht, wie Leigh Hunt, S. 81, meint, „a (clever, sincere, and vehement) but half witted man“, er war heftig und leidenschaftlich, in der Folge auch von Starrsinn und einer gewissen Befangenheit in religiösen Fragen nicht freizusprechen, aber „half-witted“ war er darum nicht. Der Angriff, den er gegen das Theater unternahm, war sehr gefährlich besonders dadurch, dass er nicht als Zelot in allgemeinen Phrasen gegen dasselbe wetterte, wie es z. B. Tertullian gethan hatte, sondern dass er sachlich und ernst als genauer Kenner der einschlägigen Werke mit der strengen Miene des objectiven Richters urtheilt. Er ist ein ausgezeichneter Polemiker, er schreibt lebendig, abwechslungsreich und scharf. Was den Inhalt der Schrift betrifft, so erscheinen seine Hinweise auf die Kirchenväter und das Alterthum uns ganz überflüssig. Der erste Theil behandelt die „Immodesty of the Stage“. Da

greift er den Dialog Drydens, Congreves und Vanbrughs an und citiert eine ganze Menge von anstößigen Stellen. Diesen Dichtern stellt er Corneille, Sophokles und Terenz gegenüber. „Das Theater," beschließt er diesen Theil, „ist außerordentlich ‚scandalous'. Es geht über die Freiheiten aller Zeiten und Länder hinaus. Es kann sich nicht damit vertheidigen, dass es Vorgänger habe. Selbst Aristophanes ist nicht so zügellos und lüstern." Im zweiten Theile behandelt er die „Profaneness" der Bühne. Eine Entweihung und Entheiligung der Religion und der Heiligen Schrift erblickt er im Fluchen und Schwören. Das ist einer jener Punkte, in denen ihn sein religiöser Fanatismus zu weit führt. Auch der Grund, welchen er gegen dessen Zulässigkeit auf der Bühne anführt, nämlich die Rücksicht auf die im Schauspielhause anwesenden Damen, ist keineswegs stichhältig. Ebenso pedantisch ist es, wenn er Congreve deswegen tadelt, weil dieser einen Kutscher Jehu, einen Priester Prig nannte; wenn er darin eine Gotteslästerung erblickt, dass Valentine sich für die Wahrheit ausgibt (thatsächlich wurde in einer späteren Ausgabe statt „Truth" „Honesty" eingesetzt). Den Gipfel der Unvernunft erreicht er aber, wenn er jeden Angriff auf einen Geistlichen, welcher Confession er auch immer angehören mag, verpönt und einen Lord nicht auf der Bühne lächerlich gemacht wissen will, weil dadurch die göttliche Rangordnung in der menschlichen Gesellschaft in den Augen des Auditoriums herabgewürdigt erscheine. Es kann nicht der Zweck dieser Arbeit sein, auf die erwähnte Schrift des näheren einzugehen. Macaulay, Johnson, besonders Gosse, dem wir in der Darstellung dieser literarischen Fehde meist folgen, u. a. können darüber nachgelesen werden. Die ernstesten Vorwürfe des Geistlichen richten sich gegen die Schlechtigkeit der Lustspielcharaktere. Erwähnt wurde bereits das Urtheil Colliers über die Frauengestalten im „Double-Dealer", von denen er drei direct als „whores" bezeichnet, ferner wendet er sich gegen die Art und Weise der Darstellung, nach welcher das Laster in den schönsten Farben geschildert wird, während der Dichter die Tugend lächerlich macht. Congreve ließ sich lange Zeit, ehe er auf die wider ihn erhobenen Anklagen erwiderte. Der Erfolg der Collier'schen Schrift war ein

erstaunlicher. Wenn auch das Publicum mit ihm im Grunde des Herzens nicht einverstanden sein mochte, öffentlich durfte es seine Sympathien für die Angeklagten nicht bekennen. Collier hatte den Bann gebrochen. Wie der erste, der es wagt, eine von allen im Innern anerkannte Wahrheit öffentlich zu verkündigen, die Zungen aller anderen löst und begeisterte Zustimmung weckt, so stößt anderseits der erste, der es wagt, auf einen Krebsschaden der Zeit den Finger zu legen, in einer Periode, da man zwar gern bei dem Alten bleiben möchte, aber aus einer gewissen erheuchelten Scham dies nicht einzubekennen sich getraut, wenn auch nicht auf begeisterten Applaus, so doch auf achtungsvolles Schweigen. Betroffen blickt einer den andern an, und man wartet auf das Urtheil eines Leithammels, um diesem folgen zu können. Als solcher hätten nur Dryden und Congreve dienen können; ersterer schwieg lange, endlich, in seiner Vorrede zu den Fabeln, gestand er reumüthig seinen Fehler ein. Congreve hätte klüger gehandelt, wenn er dasselbe gethan hätte. Nach den Vertheidigungen der Bühne durch Goldon (in seinen „Reflections“ zu der Tragödie „Phaeton“, 1699), durch den Verfasser von „A Vindication of the Stage“ (vielleicht Wycherley), durch Edward Filmer („A Defence of Dramatic Poetry“), durch John Dennis („The Usefulness of the Stage“) und besonders durch John Vanbrugh („A Short Vindication of the ‚Relapse‘ and the ‚Provok'd Wife‘, by the Author“) erschien endlich am 12. Juli 1698 Congreves Vertheidigungsschrift, betitelt „Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations“. Er war mit derselben nicht glücklich. Ausgehend von der Aristotelischen Definition der Komödie, dass sie „an imitation of the worse sort of people“ sei, kommt er zu dem Schlusse, dem komischen Dichter müsse es erlaubt sein, ohne Rücksicht auf sittliche Bedenken die Laster und Fehler der Menschen naturgetreu auf die Bühne zu bringen, wobei er nur vergisst, dass man den Zweck des Dichters in der Art seiner Darstellung erstens immer erkennen muss, und dass die Kunst nicht bloße Nachahmung der Natur ist. Gegen den Vorwurf z. B., dass drei Viertel der Frauencharaktere im „Double-Dealer“ „whores“ seien, vertheidigt er sich recht cynisch damit, dass es im Leben

nicht anders sei. Die Wahl der Namen Jehu und Prig sucht er damit zu entschuldigen, dass er erklärt, keine Anspielung auf die Bibel beabsichtigt zu haben. Die Moral seiner Stücke glaubt er zu retten, indem er auf die Schlussverse eines jeden derselben hinweist, die die poetische Gerechtigkeit darstellen sollen. Was den Ton der Entgegnung angeht, ist derselbe direct grob. Kurz, seine Vertheidigung ist misslungen. Collier blieb die Antwort nicht schuldig. Am 10. November 1698 veröffentlichte er seine „Defence of the Short View". Auch Collier hätte seine Antwort besser unterlassen. Hier wird er nämlich im Tone leidenschaftlich und erregt und schießt gar oft über das Ziel hinaus. Er beschäftigt sich nur mit seinen größten Gegnern: mit Congreve und Vanbrugh. Mit ersterem hat er natürlich leichtes Spiel. Die Entgegnung auf die ersten Punkte liegt auf der Hand; erwähnenswert ist nur, wie er zur Entkräftung des letzten Vertheidigungsmittels, der moralischen Schlussverse, Congreve gegen Congreve ausspielt und diese Schlussverse selbst citiert. Von einer Moral ist in diesen kaum die Rede. Dieser literarische Streit hatte aber auch für das Theater, an dem Congreve interessiert war, in materieller Beziehung sehr unangenehme Folgen. Der Besuch gieng zurück, sogar die Regierung machte die Schauspieler darauf aufmerksam, dass sie profane und nicht decente Ausdrücke nicht mehr gebrauchen dürften, ja selbst der am 4. März 1699 wiederaufgeführte „Double-Dealer" unseres Dichters musste zugestutzt werden. Der Theaterzettel enthält die Bemerkung: „Written by Mr. Congreve; with several expressions omitted." Nebenbei erwähnt, war es damals zum erstenmale, dass des Autors Name auf dem Theaterzettel gedruckt wurde, wenigstens in England (Gosse, S. 131). All das verstimmte Congreve tief, außerdem war sein Gesundheitszustand nicht der beste. So ist es denn erklärlich, dass er sein Versprechen, jährlich ein Stück zu liefern, nicht erfüllte, und erst im Jahre 1700 mit seinem letzten Lustspiele hervortrat. Allerdings hatte er in der Zwischenzeit, im Jahre 1697, seine einzige Tragödie „The Mourning Bride" aufführen lassen. „The Way of the World" erschien in der ersten Woche des März 1700 (Gosse, S. 132). In Bezug auf die Zeit des Erscheinens stimmen alle Kritiker überein. In

einem vom 12. März 1700 datierten Briefe Drydens an Mrs. Steward wird von diesem Stücke „as lately brought out“ gesprochen. Auf diesen Brief, dessen auch im „Some Account etc.“ Erwähnung gethan wird, stützt wohl Gosse seine genauere Angabe. Ebenso einmüthig wird zugegeben, dass dieses Stück kühl aufgenommen wurde. In dem vorher angezogenen Briefe Drydens wird dies mit den Worten ausgedrückt: „Congreve's new play has had but moderate success, though it deserves much better.“ Ein ausgesprochener Misserfolg kann es aber nach Drydens Bericht und nach den Worten, die der Dichter in seiner Dedication gebrauchte: „That it succeeded on the stage was almost beyond my expectation etc.“, nicht gewesen sein, man kann nur sagen, dass das Stück nicht einschlug. Die Ursachen sind uns heute klar und werden im folgenden noch ausführlicher zur Sprache kommen. Hier sei nur erwähnt, dass es dem Stücke bei all seiner unerreichten Großartigkeit im einzelnen an Leben, Handlung und Entwicklung fehlt; es ist eine Reihe glänzender Scenen, aber kein Drama. So ist denn Macaulays Bemerkung: „It is quite inexplicable to us that this comedy should have failed on the stage“, erledigt. Congreve soll die kühle Aufnahme des Stückes seitens des Publicums keineswegs ruhig hingenommen haben. Wo sich die darüber allgemein erzählte Geschichte zuerst findet, wissen wir nicht. Gosse, S. 134, sagt: „I have found the fullest version of this pretended incident in a very rare volume, which I owe to the courtesy of M. James Darmesteter, an anonymous translation of ‚The Way of the World‘, published in Paris, as ‚Le Train du Monde‘, in 1759, with an essay on English comedy prefixed: ‚On dit que M. Congreve se trouvant dans la coulisse à la première représentation de cette pièce, s'aperçut qu'on n'en était pas content; ce qui l'ayant mis en fureur, il s'avança sur le théâtre, et pria le parterre de ne pas se fatiguer à censurer un auteur résolu de ne plus s'exposer aux jugemens d'un public ignorant. Un auteur qui ferait aujourd'hui la même chose à Londres verrait pleuvoir sur lui une nuée de pommes et d'oranges de la troisième galérie etc.‘“ Auf Glaubwürdigkeit kann diese Anekdote wohl keinen Anspruch erheben. Leigh Hunt weist sie mit Recht sehr entschieden zurück (S. 26). Gewiss ist jedoch,

dass der Dichter, verstimmt durch die Angriffe Colliers und durch die sich plötzlich von ihm wendende Gunst des Publicums, dem Theater Valet sagte. Mit dem Lustspieldichter zum mindesten sind wir fertig, wenn wir „The Way of the World" in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen haben. Das Stück ist abgedruckt im dritten Band der uns vorliegenden Gesammtausgabe. Als Motto dienen die Verse: „Audire est Operae pretium, procedere recte Qui moechis non vultis" (Hor., Sat. II, C. I) — „Metuat doti deprensa" (Ibid).

Die Dedication zu dem am 28. März 1700 in Buchform veröffentlichten Stücke trägt die Adresse: „To the Right Honourable Ralph Earl of Montague etc.", also die des alten Protectors unseres Dichters. Congreve spricht wohl darin von einem Erfolge, den das Stück davongetragen haben soll, und der seine Erwartungen übertroffen habe, aber im ganzen bestätigen Ton und Inhalt der Dedication den Misserfolg. Diesmal befasst er sich sehr eingehend mit theoretischen Untersuchungen. Es ist bei diesem Dichter überhaupt eigenthümlich, wie er den „Old Bachelor" als junger Mann hinwirft ohne Rücksicht auf Kunstregeln; wie er dann bei den Franzosen in die Schule geht und nach deren Regeln ein Lustspiel „The Double-Dealer" aufbaut; wie er nach dem Misserfolge dieses Stückes wieder seiner Begabung folgt und ein glänzendes Stück „Love for Love" schafft; wie er aber dann wieder zu theoretischen Studien zurückkehrt und sich dadurch „The Way of the World" verdirbt. Es steckt denn doch etwas Urwüchsiges in Congreve, das in seiner Entfaltung durch seinen Hang zum Philosophieren gehemmt wurde, wie auch unser Schiller darüber klagt, dass der Philosoph und der Dichter in ihm in ewigem Streite lägen. Um diese Dedication richtig zu verstehen, muss man die Ansichten kennen, welche Congreve in seinem Essay über den Humor aus dem Jahre 1695 entwickelt hat, und die auch in dieser Arbeit reproduciert wurden. Der Lustspieldichter hat nach seiner Auffassung des „humour" (gleich der Ben Jonsons) doch dafür plaidiert, dass man nur natürliche Schwächen und Eigenheiten (mit Ausnahme körperlicher Defecte) auf die Bühne bringe, keine „acquired follies". Jetzt steht er auf einem ganz

anderen Standpunkte. Er will „design some Characters, which shou'd appear ridiculous not so much thro' a natural Folly (which is incorrigible, and therefore not proper for the Stage) as thro' an affected Wit; a Wit, which at the same time that it is affected, is also false". Der Einfluss Colliers ist hierin nicht zu verkennen. Der „general Taste, which seems now to be predominant in the Palates of our Audience", für den sein Stück nicht gemacht ist, ist eben jener Geschmack, dem er früher selbst gehuldigt hat. Was er uns weiter über Terenz erzählt, den er sich jetzt wegen „The Purity of his Stile, the Delicacy of his Turns, and the Justness of his Characters" zum Vorbilde genommen, da ja die „coarse Strokes of Plautus" nur die Menge ergötzten, bestätigt unsere Ansicht von dem unheilvollen Einfluss, den theoretische Studien und Colliers Schrift auf Congreve ausgeübt haben.

Auf diese Dedication folgt eine Epistel Richard Steeles, die von diesem in späterer Zeit geschrieben wurde und seither dem Stücke stets vorgedruckt wird. Steele tröstet den Dichter über seinen Misserfolg, der ja begreiflich sei; denn der Sinn für feinen Witz sei dem Publicum abhanden gekommen, dasselbe ergötze sich „but in distorted Gesture, Farce and Show".

In dieser Epistel kommt auch jenes Verspaar vor, das von Thackeray, S. 78, als Beweis für die übertriebenen gegenseitigen Lobeserhebungen der Dichter jener Zeit angeführt wird:

„Implicitly devoted to his Fame,
Well dress'd Barbarians know his awful Name."

Sonst enthält sie nur schale Lobhudeleien. In dem von Mr. Betterton gesprochenen Prologe kommt wieder die besorgte Stimmung des Dichters zum Ausdruck. „Wohl hat er schon die Gunst des Publicums gefunden," sagt er, „aber daraus kann er keine weiteren Ansprüche für die Zukunft ableiten. Er hat auf dieses Stück große Mühe verwendet, aber darum möge man nicht weniger streng urtheilen. In dem Stücke findet man keine Farce, das ist sein Fehler. Satire wird in einer so reformierten (!) Stadt doch niemand erwarten." Die Verbitterung eines vergrämten, die Resignation eines müden Mannes sprechen aus diesem Prolog.

Analyse des Stückes.

Act I.

Der erste Act mit seinen neun Scenen spielt in einem „Chocolate-House“. Die Personen, mit denen uns derselbe bekannt macht, sind alle der Classe der „wits“ beizuzählen, Damen treten noch keine auf. Der Dichter spannt unsere Neugierde, wie er das schon im „Old Bachelor“ gethan hat, einen ganzen Act hindurch auf die Folter, indem wir von den Damen fortwährend reden hören, ohne sie zu Gesichte zu bekommen. Gosse und Bennewitz meinen, dieses technische Mittel zur Erhöhung der Spannung habe Congreve dem „Misanthrope“ entlehnt. Überhaupt erinnert uns das englische Lustspiel vielfach an Molières Meisterwerk; nicht als ob wir den Engländer für einen Nachahmer des Franzosen hielten; das lässt sich jedoch nicht in Abrede stellen, dass beide Stücke denselben Zweck verfolgen. Es handelt sich nicht um eine rasch und lebendig fortschreitende, in ihren Phasen gut motivierte und interessante Handlung, welche entweder durch die sich in derselben offenbarenden Charaktere oder durch die in ihr selbst liegenden komischen Verwicklungen das Publicum zu fesseln im Stande ist, wobei allerdings auf die Zeit und ihre Sittenverhältnisse manches Streiflicht fallen und des Dichters Satire fruchtbaren Boden finden muss; in unserem Stücke ist das, was schon im „Old Bachelor“ und besonders im „Love for Love“ von dem unbeschränkt und durch Regeln unbeirrt arbeitenden Dichter zum Theil instinctiv erreicht wurde, planmäßig angestrebt und durchgeführt worden: eine breite und rücksichtslose Darstellung des Treibens der fashionablen Kreise der Hauptstadt, die Vorführung der verschiedenen Charaktere, der Vergnügungen, Neigungen, Gewohnheiten jener Menschen. Wie Molière im „Misanthrope“ ein Bild der Pariser feinen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts entworfen hat, so hat unser Dichter diesmal die „Wege“ der „Welt“ (nämlich Londons) an der Neige des siebzehnten Jahrhunderts schildern wollen. Wie reimt sich aber damit zusammen, was er in der Dedication sagt? Einer Satire könne die reformierte Stadt wohl entrathen, meint er in derselben. Eine Sittenkomödie ohne Satire ist nicht denkbar. Nun, die

Satire ist thatsächlich da, sie liegt in der äußerst naturgetreuen und rücksichtslosen Sittenmalerei. Der Dichter stellt sich allerdings nicht über die Menschen, die er satirisch behandeln will, er trägt alles mit einer gewissen Nonchalance und „careless superiority" (Gosse, S. 138) vor, und deshalb mag er wohl annehmen, es sei keine Satire. Das Publicum war aber wohl anderer Meinung, wird doch von vielen die scharfe Satire für den Misserfolg des Stückes mitverantwortlich gemacht. Da nun Congreve eine Sittenkomödie schreiben wollte, legte er seinem englischen Naturell Zügel an, und die Folge davon ist, dass es dem Stücke an Handlung, Leben und Fortschritt fehlt. Diese bedenkliche Klippe jeder Sittenkomödie hat Congreve ebensowenig wie Molière zu umschiffen gewusst. Im einzelnen ist alles großartig und blendend, die Sittenmalerei ist ausgezeichnet, der Dialog wunderbar ausgearbeitet und unter einem Feuerregen sprühenden Witzes und köstlicher Beobachtung langsam und breit dahinfließend; aber all das ersetzt nicht den Mangel an Handlung, und vornehmlich darum ist das Stück durchgefallen. Die Analyse desselben wird demnach von der seiner früheren Stücke insoferne abweichen müssen, als auf den Ausdruck der Empfindungen und Gesinnungen der dargestellten Charaktere, auf alles, was dazu dienen kann, das Zeitbild zu ergänzen, besonderes Gewicht zu legen sein wird, während die Handlung kurz zusammengefasst werden kann.

Mirabell und Fainall erheben sich vom Kartenspiel in einem Gemache des „Chocolate-House", einem der berüchtigtsten Vergnügungsorte Londons, den jeder der Zuhörer kannte (de Grisy, S. 234 u. ff.). Mirabell hat unaufmerksam gespielt, er ist ernst, ja ärgerlich. Daran sind die Weiber schuld. Er war tags zuvor bei seiner Geliebten Mrs. Millamant, resp. bei deren Tante Mrs. Wishfort. Die Geliebte wohnt nämlich bei ihrer Tante und steht in einem gewissen Abhängigkeits-Verhältnis zu ihr, da sie nur mit Zustimmung der Tante heiraten darf, wenn sie nicht die Hälfte ihres Vermögens verlieren will. Die Gesellschaft wurde immer größer, es kamen mehrere Damen, unter ihnen Mrs. Marwood und Mrs. Fainall, des Zweitgenannten Gattin, und zwei Gecken, Witwoud und Petulant. Man versammelte sich, wie Fainall wissen will, zu

einer „Cabal-Night“, einem Klatschabend, wie sie dreimal wöchentlich, jedesmal bei einer anderen Dame, gegeben zu werden pflegten . . . Von Männern hatten zu denselben nur Witwoud und Petulant Zutritt. Mirabell, der sich nicht entfernte, wurde ziemlich deutlich zu verstehen gegeben, wie überflüssig er sei. Dass seine Geliebte bei seiner Hinauscomplimentierung ebenfalls mitgewirkt hat, verdrießt ihn besonders. Überhaupt ist er durchaus kein sentimentaler Jüngling, der zu den Füßen der Angebeteten schmachtet und alles göttlich findet, was mit ihr im Zusammenhange steht. Er kennt alle ihre Fehler, ihre Narrheiten, er hat sie sogar genau studiert und einen ganzen Katalog davon zusammengebracht. Was nützt das? „I like her with all her Faults, nay, like her for her Faults,“ bekennt er. Dass ihm die Tante sehr wenig hold ist, das schmerzt ihn nicht. Er hat es ja verdient. Um der Nichte besser den Hof machen zu können, hat er der Tante geschmeichelt, hat ein Lied auf sie verbrochen und einen Freund veranlasst, sie in ein „Lampoon“ hineinzubringen. Er hat ihre Jugend und Lebensfrische in überschwenglichem Maße gepriesen und in wohlberechneter Absicht sie mit einem Liebesverhältnisse zu einem jungen Burschen aufgezogen, dessen Folgen sie nicht mehr verbergen könne. Mrs. Marwood, eine von ihm vernachlässigte Geliebte, hat aber alles verrathen, daher rührt der Zorn der Tante. Da ist ferner neulich ein Onkel Mirabells in London angekommen, den er beerben soll. Der liebt den Neffen auch nicht sehr und wird wahrscheinlich von Mrs. Wishfort, wenn er mit ihr zusammenkommt, in einem für ihn ungünstigen Sinne beeinflusst werden. In der neunten Scene hören wir sogar, dass man den Onkel im Cabalclub mit Mrs. Millamant verheiraten wolle, was Mirabell doppelt unangenehm wäre. Dieser hat also Grund genug, ärgerlich zu sein. Die zweite Scene zeigt ihn im Gespräche mit einem Diener, der ihm über den Vollzug einer Trauung sowie über eine neue Livree für Waitwell Bericht erstattet. Diese geheimnisvollen Anspielungen beziehen sich, wie wir später erfahren, auf die durch Mirabell bewerkstelligte Ehe zwischen seinem Diener Waitwell und der Dienerin der Mrs. Wishfort, Foible, welch letztere dadurch in sein Interesse gezogen

werden soll, ferner auf die Verkleidung Waitwells als Mirabells Onkel. Es ist hier eine Intrigue gegen die Tante im Zuge. Nach allem, was wir bisher über Mirabell erfahren, ist derselbe ein eleganter Lebemann, klug und geistreich, in Bezug auf Liebesverhältnisse durchaus nicht scrupulös, sondern von derselben Gewissenlosigkeit und demselben Leichtsinn wie seine Genossen. Seine Liebe zu Mrs. Millamant unterscheidet sich von den bisherigen Verhältnissen durch die Gewalt, mit welcher ihn dieses Mädchen gegen seinen Willen zu fesseln weiß. In Bezug auf die Gesinnung ist Mirabell nicht zu loben, in der Form aber ist er reservierter und rücksichtsvoller als frühere Helden seines Calibers bei Congreve. Dass er auch dem Intriguieren nicht abgeneigt ist, zeigt die zweite Scene. Von Mr. Fainall erfahren wir im ersten Acte noch nichts Besonderes. Dagegen haben wir Gelegenheit, zwei wunderliche Käuze zu bewundern, Witwoud und Petulant. Nach der Absicht des Dichters sind das nur Caricaturen des echten Witzes, klagt er doch in der Dedication: „This Play had been acted two or three Days, before some of these hasty Judges cou'd find the Leisure to distinguish betwixt the Character of a Witwoud and a Truewit.“ Schon vor seinem Auftreten wird dieser Witwoud im Gegensatze zu seinem vierzigjährigen, bisher auf dem Lande wohnhaft gewesenen Bruder Wilfull Witwoud, der nach London kommen soll, um sich hier etwas Schliff anzueignen und dann auf Reisen zu gehen, folgendermaßen charakterisiert: „Witwoud grows by the Knight, like a Medlar grafted on a Crab. One will melt in your Mouth, and t'other set your Teeth on Edge; one is all Pulp, and the other all Core ... To give the other (Witwoud) his due, he has something of good Nature, and does not always want Wit.“ Diese Erklärungen Fainalls ergänzt Mirabell: „Not always; but as often as his Memory fails him, and his Common-Place of Comparisons. He is a Fool with a Good Memory, and some few Scraps of other Folks Wit. He is one whose Conversation can never be approv'd, yet it is now and then to be endur'd. He has indeed one good Quality, he is not Exceptious; for he so passionately affects the Reputation of understanding Raillery, that he will construe an Affront into a Jest, and

call downright Rudeness and ill Language Satire and Fire.“ Besser kann man einen thatsächlich nicht einführen. Dass er nicht zanksüchtig ist und nicht leicht etwas übelnimmt, zeigt die sechste Scene. „Pity me, Fainall; Mirabell, pity me!“ mit diesen Worten stürzt er ins Gemach. „I do from my Soul,“ erwidert Mirabell, ohne dass sich der so Bedauerte beleidigt zeigt. Er will keine Gemeinschaft mit seinem ländlichen Bruder anerkennen und betheuert, er sei nur sein Halbbruder. „Dann ist er nur ein halber Narr“, spottet Mirabell, und Witwoud antwortet lachend: „Good, good, Mirabell le Drôle! Good, good!“ Er glaubt, immer witzig und geistreich sein zu müssen, und bringt alles, was er sich gemerkt hat, ohne Wahl vor. Er will um keinen Preis der Welt einen Verstoß gegen die modernen Formen begehen. Da er aber im Grunde ein guter Kerl ist, der am liebsten so reden möchte, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, wenn er nur dürfte, so entfährt ihm manchmal unbewusst etwas, was er nachher entschuldigen zu müssen glaubt. „Fainall, how does your Lady? Gad, I say anything in the World to get the Fellow (seinen Bruder) out of my Head. I beg Pardon that I shou'd ask a Man of Pleasure, and the Town, a Question at once so Foreign and Domestic. But I talk like an old Maid at a Marriage, I don't know what I say; But she's the best Woman in the World“, ferner: „No Man in Town lives well with a Wife but Fainall.“ Ein echter „wit“ hätte sich doch nicht nach der Gattin erkundigt. Von der spricht man überhaupt nicht, ebensowenig wie sie es für fein hielte, von ihrem Manne zu sprechen. Ein echter „wit“ hätte doch nicht die Gattin eines Freundes als bestes Weib der Welt öffentlich gepriesen, das muss ja den Gatten eifersüchtig machen. Ein echter „wit“ hätte gewiss nicht ein glückliches Familienleben gerühmt, das lässt ja Mann und Frau als altväterisch beschränkte Leute erscheinen. Je mehr sich der arme Tropf entschuldigt, desto mehr reitet er sich hinein. Und diesen Witwoud konnte man für den Vertreter echten Witzes halten! Wir begreifen den Schmerz des Dichters. Noch köstlicher wird die Scene, da Witwoud veranlasst wird, eine Charakteristik seines Freundes zu geben. Petulant ist sein Freund, das betheuert er unzähligemale, er möchte ihn

vertheidigen, aber seine Eitelkeit erlaubt es ihm nicht, dem Freunde auch nur eine gute Eigenschaft ohne wesentliche Einschränkung zuzuerkennen. Petulant hat ja auch etwas Witz, er ist ein guter Kerl, aber er hat Manieren wie ein Büttel, widerspricht jedem in leidenschaftlicher Weise, denkt nicht immer, bevor er spricht, aber all das wäre zu entschuldigen, nur ein Fehler ist unverzeihlich. Nun rathen die andern, und so erfahren wir, wie man sich einen „wit“ damals dachte. Ist er unaufrichtig? Das ist kein Fehler. Ein „wit“, der aufrichtig ist, zeigt damit, dass seine Fähigkeiten im Schwinden begriffen sind. Aufrichtigkeit bei einem „wit“ gibt es ebensowenig wie Beständigkeit bei einer Frau. Auch eigensinnig und hartnäckig muss er sein, das belebt die Conversation. Je weniger er gelernt hat, desto besser ist es, umsomehr tritt seine natürliche Begabung hervor. Ist er schwerfällig im Ausdruck? Das macht nichts, wenigstens hat man das Vergnügen, zu erklären, was er meint. Unverschämtheit und Eitelkeit sind weitere Attribute eines „wit“. Ein „wit“ spricht endlich selten die Wahrheit, er sucht immer Ausflüchte.

Diese Schilderung soll aber nach des Dichters Meinung — legt er doch alle diese Erklärungen Witwoud in den Mund — nur auf die falschen Witzlinge gehen, nicht die wahren treffen. Worin besteht also der unverzeihliche Fehler Petulants? Er spricht überhaupt nie die Wahrheit, er lügt wie ein Kammermädchen oder der Portier einer edlen Dame. Die anderen mögen darüber eine Lache aufgeschlagen haben; denn ziemlich kleinlaut fährt Witwoud fort: „Now that is a Fault.“ Damit die Charakteristik Petulants vervollständigt werde, kommt ein Kutscher, der drei „Gentlewomen“ hergeführt hat, nach ihm fragen. Was für eine Bewandtnis es mit diesen Damen hat, darüber klärt uns Witwoud auf. Sein Freund ist unglaublich eitel und will, dass alle Welt sich von dem Ansehen überzeuge, in welchem er besonders bei den Damen stehe. Darum hat er zwei Dirnen und eine alte Kupplerin gemietet, denen er den Fahrpreis für die Kutsche und einiges mehr bezahlt, und zwar einzig und allein zu dem Zwecke, damit sie einmal täglich in den öffentlichen Localen nach ihm fragten. Ja, früher fragte er selbst sogar nach sich. Er verließ ein

Local, flog nach Hause, maskierte sich, mietete einen Wagen, fuhr vor demselben Locale vor, in dem er noch seine Freunde wusste, und schickte den Kutscher hinein, dass er nach Mr. Petulant frage; oft ließ er sogar Briefe für sich zurück.

Diesen Narren lernen wir in der neunten Scene persönlich kennen. Er thut sehr geschäftig. Eine Hebamme hat mehr Ruhe als „a profess'd Whoremaster", zu jeder Stunde, an jedem Orte wird man gestört. Er will die Damen nicht sehen. Mögen sie schluchzen und weinen, er kann ihnen nicht helfen, er hat heute keinen Appetit. Mirabell fragt ihn, ob es nicht Damen von Stand seien. „Was, Stand!" ruft er aus, „Stand ist eine vertrocknete Feige. Wenn sie die ‚What-d'ye-call-'ems' selbst wären, sie müssen warten oder abfahren." „What-d'ye-call-'ems" ist einer seiner Lieblingsausdrücke. Er leidet nämlich an dem vorhin erwähnten „Want of Words" und hilft sich auf diese Weise. Dieser „wit" ist viel gröber als sein Freund, eine Art gutmüthiger Polterer, der gern boshafte Anspielungen macht, sonst aber ebenfalls gutmüthig und dumm wie sein College. Wir finden nicht, dass die beiden Charaktere, nämlich Witwoud und Petulant, nicht genug differenziert wären, wie Gosse meint. Beide haben einander in Bezug auf Dummheit und Eitelkeit nichts vorzuwerfen, aber während der eine Charakter nach der Seite der höfischen Feinheit hin sich entwickelt, neigt der andere dem Wesen des Polterers zu. Beide gehören übrigens zum Gefolge von Mrs. Wishfort und verehren deren Nichte. Die ganze Gesellschaft geht endlich in den St. James's Park spazieren, wo sie die Damen zu treffen hoffen.

Der erste Act hat eigentlich gar keine Handlung gebracht, nur in der zweiten Scene erfahren wir einiges von einer Intrigue. Dagegen ist er für die Charakteristik sehr wichtig. Die abwesenden wie die anwesenden Personen werden sehr treffend charakterisiert. Am farblosesten ist in diesem Acte der Charakter Fainalls, von dem wir eigentlich nur hören, dass er Ehemann ist, sich um seine Frau, wie es die Mode erfordert, nicht kümmert, und sonst zu den Lebemännern gehört. Köstliche Figuren sind Witwoud und Petulant. Der Dialog fließt in behaglicher Breite dahin und führt uns Sittenbilder aus dem Gesellschaftsleben Lon-

dons vor, die beim damaligen Publicum auf Verständnis stoßen mussten. Das Treiben im „Chocolate-House“, die „Cabal-Nights“, das Eheleben in der Hauptstadt, die „wits“, ihre Charaktereigenschaften und ihr Leben, all das tritt in fein ausgeführten Bildern vor uns und entschädigt wenigstens den Leser für den Mangel an Handlung.

Act II.

Dieser Act ist zwar kürzer als der erste, aber das Auftreten der Damen, besonders Mrs. Millamants, bringt Leben und Bewegung hinein. Er spielt im St. James's Park. Die zwei Vertreterinnen des weiblichen Geschlechtes, die vor uns als Freundinnen in den „Walks“ des Parkes spazieren gehen, und deren Gesprächen wir lauschen, vermögen uns keine hohe Achtung vor den Frauen jener Zeit abzuzwingen. Mrs. Fainall, deren Gatten wir schon im ersten Acte kennen gelernt haben, ist eine Männerfeindin. Sie hasst ihren Gatten „most transcendently“, die ganze Männerwelt „inveterately“. Die Männer sind Vipern. Das hält sie auch gegen Mrs. Marwood aufrecht, welche an den trockenen Discursen der Damen untereinander, an den ewigen Freundschaften, die man schwört, an den Küssen und Tratschereien keinen Gefallen finden kann und lieber einmal verlassen werden will, als dass sie überhaupt nicht geliebt werde: „It is better to be left than never to have been lov'd“. (Von Tennyson nachgeahmt.) Als die Männerfreundin jedoch auf entschiedenen Widerstand stößt, da erklärt sie, sie habe nur so gesprochen, um die Freundin auf die Probe zu stellen; ja, sie möchte sich an den Männern dadurch rächen, dass sie einen heiratet, der sich aus schlechter Behandlung etwas macht. Den würde sie bis aufs Blut quälen, sie würde ihn glauben lassen, dass er ein „Cuckold“ sei, aber dazu machen würde sie ihn nicht, nicht etwa aus Sittlichkeit, sondern weil sie durch eine etwaige Entdeckung ihrer unerlaubten Beziehungen zu anderen Männern von seiner Seite sich die Möglichkeit geraubt sähe, ihn ferner auf die Folterbank des Zweifels zu spannen. Wie echt der Männerhass bei beiden ist, wird uns klar, da sie auf Mirabell zu sprechen kommen. Beide lieben ihn. Mrs. Fainall besitzt ein ruhigeres Temperament, sie ist phlegmatischer. Mrs. Marwood kann die

Vernachlässigung von Seiten Mirabells nicht so ruhig tragen. Wir haben hier zwei Damen vor uns, von denen die eine, Mrs. Fainall, trotzdem sie verheiratet ist, und trotzdem Mirabell Mrs. Millamant heiraten will, noch immer seine Maîtresse ist, während die andere darüber wüthend ist, dass er sie nicht dazu machen wollte. Für die Handlung bedeutsam ist der Umstand, dass in dem Gespräche zwischen beiden ihre beiderseitige Liebe zu Mirabell sich verräth, was sie zu Feindinnen macht. Nun kommen Mr. Fainall und Mirabell. Ersterer erkundigt sich höflich nach dem Befinden seiner Frau, doch diese schickt ihn alsbald weg, da es lächerlich sei, wenn ein Mann mit seiner Frau auf dem Spaziergange gesehen werde, und bittet Mirabell, ihr eine gestern begonnene Geschichte zu Ende zu erzählen. Statt der Geschichte erfahren wir in der dritten Scene, dass Mirabell mit Mrs. Fainall ein Verhältnis hatte, als sie eine junge Witwe war, und dass beide befürchten mussten, dieses Verhältnis würde Folgen haben. Darum habe Mirabell seine Geliebte schnell mit Mr. Fainall verheiratet, der dazu gerade gut genug gewesen sei. Nichtsdestoweniger setzt Mirabell das Verhältnis mit der verheirateten Frau fort, ja er weiht sie sogar in seine Pläne ein, welche es ihm ermöglichen sollen, die Hand und das Vermögen der Mrs. Millamant zu gewinnen. Sie findet in ihrem phlegmatischen Temperament nichts Anstößiges daran, uns aber erscheint Mirabell nach diesem letzten Striche, der seine Charakteristik vervollständigt hat, noch weniger sympathisch als vorher, und wir sind wenig geneigt, seine Liebe zu Mrs. Millamant ernst zu nehmen. Wie die Gattin ihren Verehrer, so hat auch der Gatte seine Geliebte. Bennewitz hat sehr treffend den Unterschied hervorgehoben, welcher zwischen den betrogenen Ehemännern in den früheren Stücken Congreves und denjenigen in dem unserigen besteht. Dort sind es alte Narren, hier haben wir einen jungen Lebemann, der sich keiner Illusion über die Treue seiner Gattin hingibt, sie ruhig gewähren lässt, dafür auch selbst volle Actionsfreiheit hat. So sah das Eheleben damals wirklich aus. Mrs. Marwood, die von Mirabell Verschmähte, entschädigt sich in den Armen Fainalls. Es gibt eine Scene zwischen beiden. Mrs. Marwood, welche mit eifersüchtigen Blicken der be-

günstigten Nebenbuhlerin um die Liebe Mirabells folgt, verdächtigt sie bei dem Gatten. Dieser hat den Grund bald heraus und klagt seine Geliebte der Untreue an. Einen Beweis ihrer Liebe zu Mirabell erblickt er schon in der durch sie aufgedeckten Intrigue Mirabells gegen Mrs. Wishfort. Welch gemeine Creatur dieser Fainall ist, ersehen wir daraus, dass er das Vermögen der Marwood zu seiner Unterhaltung durchgebracht, dass er der Geliebten wegen der durch sie herbeigeführten Vereitlung der Ehe zwischen Mirabell und Mrs. Millamant nur deshalb grollt, weil diese Ehe den Zorn der Tante entflammt hätte, so dass sie die Hälfte des Vermögens ihrer Nichte zurückbehalten haben würde, welches dann ihm zugefallen wäre, nämlich durch seine Frau, welche eine Tochter der Lady Wishfort ist. Er gesteht auch ohneweiters, dass er nur deswegen die compromittierte Witwe geheiratet habe, um auf gesetzlichem Wege das Vermögen einer reichen Witwe an sich zu bringen. Die Marwood ist ein leidenschaftliches und in ihrer Leidenschaft gefährliches Weib. Erst in der vierten Scene erscheint die Heldin des Stückes, Mrs. Millamant, auf der Promenade, in ihrem Gefolge die Kammerzofe Mincing und Witwoud. Gosse, S. 137, bemerkt sehr richtig: „Even the mere reader discovers that the whole play brightens up after the entrance of Millamant, and probably that apparitioh is delayed too long. From this point, to the end of the second act, all scintillates and sparkles; and these are perhaps the most finished pages, for mere wit, in all existing comedy.“ „Alle Segel beigesetzt, den Fächer ausgebreitet, umgeben von einer Schar von Narren, kommt sie heran,“ sagt Mirabell bei ihrem Nahen. Sie ist eine vollendete Weltdame. Sie ist von imponierender Schönheit und weiß, dass sie es ist. Sie besitzt Geist, und zwar einen lebhaften, munteren und kecken Geist, der zwar nirgends tiefer eindringt und bei nichts länger verweilt, aber wie der „esprit“ der Franzosen leicht und anmuthig über alles dahinschwebt. Endlich ist sie reich. Diese Vorzüge machen, dass sie von Bewerbern umschwärmt ist. Sie fühlt sich dadurch geschmeichelt und findet an dem koketten Spiele mit den Männern ein besonderes Vergnügen. In ihrer ausgelassenen Laune hält sie alle zum Narren, benützt sie eine Zeitlang zu ihrer Unter-

haltung, dann wirft sie sie wieder von sich; denn Abwechslung ist ihr zum Leben unentbehrlich. Sie ist unbeständig und launenhaft, lebenslustig und genussfreudig, aber trotzdem hält sie eine gewisse unter all der Weltlichkeit doch nicht erstorbene sittliche Grundidee davon ab, über die Grenze hinauszugehen. Trotz all ihres Übermuthes und ihrer Flatterhaftigkeit kann man denn doch nicht sagen, dass sie wahrer Zuneigung nicht fähig sei. Gar tief und innig ist diese allerdings nicht, aber als herzlose Kokette ist Mrs. Millamant nicht zu bezeichnen. Ihre Unabhängigkeit geht ihr über alles, und um diese nicht zu früh zu verlieren, gesteht sie Mirabell ihre Liebe nicht ein.

Mit den Liebesbriefen, die sie bekommt, steckt sie sich ihr Haar auf, aber nur, wenn sie in Poesie geschrieben sind; dass sie Mirabell am Abend vorher Kummer bereitet hat, freut sie; mit Narren verkehrt sie sehr gern, weil dies ihrer Gesundheit dient; heiraten möchte sie am liebsten gar nicht; mit Mirabell wird sie sich nicht vertragen können, er soll lieber gehen, seine Sentenzenweisheit verträgt sie schon gar nicht; und so geht es ohne Zusammenhang ununterbrochen weiter. „Sie bricht in Gelächter aus, dann geräth sie in Zorn, hierauf scherzt, singt, kokettiert sie; das ist wie ein fortwährender Decorationswechsel bei offener Scene. Das ist wie ein wahrer Wirbelwind; es geht in ihrem Gehirn bunt durcheinander wie in einer Uhr, deren Hauptfeder gesprungen ist.“ (Taine, S. 103.) Zum Ernste ist sie nicht zu bewegen. Mirabell möchte ihr gern von seinen Plänen erzählen, sie läuft davon. In einem kurzen Monolog — im allgemeinen kehrt der Dichter jetzt wieder zum Gebrauche des Monologs zurück, den er im „Double-Dealer“ sehr oft, in „Love for Love“ gar nicht angewendet hat (Bennewitz, S. 125) — macht Mirabell seine Betrachtungen über diesen „Whirlwind“. Da sieht er seinen Diener Waitwell und Mrs. Wishforts Kammermädchen Foible in traulichem Zwiegespräche. Wir haben schon bei der Besprechung des ersten Actes erwähnt, dass die beiden durch Mirabells Intervention ein Paar geworden sind. Die Foible sollte dadurch in sein Interesse gezogen werden. Waitwell soll in der Verkleidung von Mirabells Onkel um Lady Wishforts Hand anhalten (das hat in der dritten Scene dieses

Actes Mirabell der Mrs. Fainall erzählt), die ihm gewiss nicht wird verweigert werden. Wenn es dazu kommen soll, dann verräth er sich; die Ehe wäre ungiltig, da er ja schon verheiratet ist (ein zweiter Vortheil seiner Verbindung mit Foible), die Tante aber wäre nun in der Hand des Neffen und müsste ihm Mrs. Millamant geben. Man sieht, dass die eingefädelte Intrigue nicht sehr naheliegend und auch nicht sehr plausibel erscheint; doch was lag dem Dichter diesmal an dem „plot"? Noch unwahrscheinlicher wird die Sache durch den Auftrag, den die Foible hat. Sie soll mit dem Onkel zusammengekommen sein, und da er zufällig das Bild der Tante bei ihr sah, sei er ganz Feuer und Flamme für diese. Das hat sie ihrer Herrin beizubringen. Dass nicht alles glatt ablaufen werde, deutet uns der Dichter an, indem die Foible bei ihrer Unterredung mit Mirabell von Mrs. Marwood gesehen wird.

Der zweite Act bereitet die Intrigue vor, oder, besser gesagt, wir erfahren nur aus den Gesprächen, dass sie schon lange vorbereitet war, ehe das Stück begonnen hat. Dieser Act ist aber ganz besonders bemerkenswert wegen der Scenen, in denen Mrs. Millamant das Feuer ihres Witzes und den Übermuth ihres Geistes frei spielen lässt. In diesen Scenen zeigt sich Congreve als unübertroffener Meister des Dialoges. Auf solche Scenen lässt sich mit vollem Rechte Mrs. Brownings Lob von Landors „Pentameron" (citiert bei Gosse, S. 135) anwenden: „Were it not for the necessity of getting through a book, some of the pages are too delicious to turn over." Die ersten Scenen hinwiederum entwerfen ein allerdings dunkel gehaltenes Bild von den Frauen, dem Eheleben und den gemeinen Motiven, von welchen sich die Lebemänner damals oft leiten ließen.

Act III.

Zwei interessante Typen lernen wir erst in diesem Acte kennen. Die alte Lady Wishfort, von der wir schon so manches gehört haben, ist eine fünfundfünfzigjährige Witwe, die unter der heuchlerischen Maske der Männerverachtung, vornehmer Entsagung und stolzen Tugendbewusstseins — sie ist die Hauptarrangeurin der „Cabal-Nights", liest Quarles und Pryn(ne), den „Short View of the Stage" und Bunyans

Werke (Scene IV), sie will das Decorum unter gar keinen Umständen verletzen (Scene V) etc. — die Flammen der spät erwachten, darum aber noch stärkeren Sinnlichkeit nicht ganz verbergen kann. Sie bietet das im Leben so häufige Bild einer alten Frau, die das Recht der Jahre nicht anerkennen will, sich von jungen Herren gern huldigen lässt und die gröbsten Schmeicheleien für bare Münze nimmt, koketter ist als ein junges Mädchen (Scene I, II, V etc.) und mit allen Mitteln der Koketterie nach einem Manne für sich sucht. Sie spart die Schminke nicht, trinkt Kirschbrantwein, um rosig auszusehen (Scene I), studiert die Haltung, in welcher sie am verführerischesten aussieht: „Yes, but Tenderness becomes me best — A sort of a Dyingness — You see that Picture has a sort of a — Ha Foible! — A Swimmingness in the Eyes — Yes, I'll look so — My Niece affects it; but she wants Feature“ (Scene V). Auf den Schein hält sie ungemein viel. „Als echte Restaurationsdame gehört sie zu den Frauen, die sich für Tugendspiegel halten, weil sie den Schein bewahren, die die eigentliche Sünde in dem öffentlichen Scandal sehen und darum nur vermeiden, was einen solchen hervorrufen könnte“ (Bennewitz, S. 100). Ihre Charaktereigenschaften zu entfalten, hat sie in den ersten Scenen des Actes Gelegenheit genug, da sie ihren Bräutigam Sir Rowland, recte Waitwell erwartet. Die vierzehnte und fünfzehnte Scene hat der Dichter für Sir Wilfull Witwouds Auftreten bestimmt. Dieser kommt im Reitgewande, um seine Tante zu begrüßen, wundert sich darüber, dass sie noch beim Ankleiden sei und noch nicht zu Mittag gegessen habe, bei ihm zu Hause in Shropshire sei man schon in den Nachmittagsstunden. Der Diener führt ihn zur Gesellschaft. Witwoud, sein Bruder, der sich auch unter derselben befindet, will den Eingetretenen nicht erkennen noch von ihm erkannt werden, er schämt sich offenbar des bäuerisch ungeschlachten, von der Cultur der Hauptstadt noch unbeleckten Bruders. Dessen Erscheinen in den von der Reise noch arg hergenommenen Stiefeln und im Reitkleide, sein linkisches und unbeholfenes Auftreten in der feinen Gesellschaft, sein altväterischer Gruß: „Save you Gentlemen and Lady“, sein an die Marwood gerichtetes: „No Offence, I hope“, amüsieren die Gesell-

schaft. Alle sind befangen, endlich beginnt der kecke Petulant, ihn aufzuziehen. Da ist er aber an den Unrechten gekommen, Sir Wilfull versteht keinen Spass: „Do you speak by way of Offence, Sir?" Der entstehende Streit wird beigelegt, der Landedelmann stellt sich vor und erkennt seinen Bruder „Tony". Dieser zeigt aber keine große Freude darüber. Er dankt kühl mit: „Your Servant, Brother!" Das rührt dem älteren Bruder die Galle: „Is this your Inns o' Court Breeding, not to know your Friends and your Relations, your Elders, and your Betters?" fährt er auf. Der elegante „wit" belehrt ihn: „It is not modish to know Relations in Town." Das lässt der andere nicht gelten: „Der Bruder ist ein Geck und ein Narr geworden, das hat er schon lange gefürchtet, seit er den Stil seiner Briefe zu ändern begann. Früher schrieb er auf schlichtem Briefpapier, das seine gehörige Größe hatte, er begann mit: „Honour'd Brother", und fuhr fort: „Hoping you are in good Health" etc. Jetzt schreibt er auf einem „Scrap of Paper, gilt round the Edges, no bigger than a Subpoena", lässt die alten Formeln aus und beginnt: „Rat me, Knight, I'm so sick of a last Night's Debauch . . . etc." Um das Gespräch, welches für Sir Witwoud unangenehm zu werden beginnt, abzulenken, fragt Mrs. Marwood nach den Reiseplänen des Landedelmannes. Er will erst einige Zeit in London bleiben und sich da ausbilden, dann auf Reisen gehen, wohin, weiß er noch nicht. Mrs. Marwood hat aber schon vorher (Scene VIII) der Lady den Vorschlag gemacht, sie solle den Ritter, der als vierzigjähriger Mann doch schon ans Heiraten denken müsse, vor seiner Abreise mit Mrs. Millamant zu vermählen suchen. Nachdem Sir Wilfull die Tante begrüßt hat (Scene XVI), verabschiedet er sich (Scene XVII) in äußerst charakteristischer Weise von dem Zuhörer. Er will nämlich im Salon seine Stiefel ausziehen und ein paar Pantoffeln anstecken. Die Tante schickt ihn in die Halle hinunter. Von Mr. Fainall erfahren wir in der XVIII. Scene endlich, dass der Landjunker wie ein Däne trinken könne.

Die Handlung des dritten Actes ist kurz folgende: Die Lady bereitet sich auf den Besuch des vermeintlichen Bräutigams vor. Die Marwood macht ihr Mittheilung davon,

dass sie die Foible im Gespräche mit Mirabell gesehen hat, und warnt sie. Die eben erscheinende Foible wird von ihrer Herrin ins Gebet genommen, während die Marwood mit Wissen und Willen der letzteren die Lauscherin spielt. Die schlaue Dienerin lügt sich sehr gut heraus, indem sie erzählt, Mirabell habe sie und die Lady beschimpft. Dadurch wird die Wishfort in ihrem Plane, möglichst schnell den Onkel Mirabells zu heiraten („I'll be marry'd to-morrow, I'll be contracted to-night", Scene V) und diesen so um sein Erbtheil zu bringen, noch bestärkt. Um sich für diesen Besuch sowie für den des erwarteten Neffen entsprechend in Toilette zu werfen, zieht sie sich zurück. Die von Mirabell in alles eingeweihte Mrs. Fainall spricht mit der Dienerin über den Plan. Auch dieses Gespräch hat die Marwood belauscht. Sie macht sich in einem längeren Monolog über die „Generosity" der Mrs. Fainall lustig, welche ihrem Liebhaber eine Frau gewinnen helfe, und schnaubt Wuth und Rache, zumal sie aus Foibles Munde über sich hat hören müssen: „She has a Month's Mind; but I know Mr. Mirabell can't abide her." Die Gegen-Intrigue, über welche in der achtzehnten Scene zwischen Mr. Fainall und der Marwood berathen wird, soll darin bestehen, dass Fainall vor der Lady über die offenkundige Untreue ihrer Tochter, seiner Gattin, Klage führe und eine öffentliche mit Scandal begleitete Scheidung androhe, wenn nicht Fainall das Vermögen erhalte. Es ist nicht klar, wie das gemacht werden soll. Jedenfalls muss vermieden werden, dass die Lady ihre Zustimmung zur Vermählung Mirabells mit Mrs. Millamant gebe. Da sie diese aber geben müsste, wenn Waitwell seine Sache bis zum Ende gut durchführte, so muss dies vereitelt werden. Zu diesem Zwecke wird die Marwood in einem anonymen Schreiben, das der Lady eben während der Zeit zukommen soll, da Waitwell bei ihr ist, alles enthüllen. Dann gibt die Tante natürlich nicht ihre Zustimmung zur Ehe; wenn die beiden aber dennoch heiraten, verliert die Millamant die Hälfte ihres Vermögens an die Lady, welche ihrerseits wieder durch die Scheidungsdrohung gezwungen sein wird, dieses Geld an Fainall herauszugeben. So muss man sich etwa die Gegen-Intriguen denken, nur passt da nicht hinein, dass die Marwood damit einverstanden sein

sollte, dass der von ihr geliebte Mirabell eine andere heirate. Wie sehr sie diese andere hasst, zeigen die Scenen X, XI und XII, in welchen diese beiden Damen über Mirabell sprechen und schließlich in Zank gerathen. Die Millamant kann aber gar nicht ernstlich böse werden, sie kann boshafte Anspielungen machen, kann über die Empfindlichkeit der Marwood spöttisch lachen, kann in einem „Song“ (von Mr. John Eccles in Musik gesetzt, aus drei Strophen zu vier Versen in der Reimstellung aabb bestehend) ihre Freude über den Sieg ausdrücken, den sie über ihre Rivalin davongetragen hat, dann scherzt sie aber wieder lustig und geistreich mit Petulant.

Dieser Act ist ziemlich schwach. Außer den köstlichen Scenen, die uns mit Lady Wishfort und ihrem Neffen bekannt machen, enthält er nur ein wenig interessantes Intriguenspiel. Auch der Dialog steht in den übrigen Scenen nicht auf der Höhe von Congreves Können; hervorzuheben wäre noch der Monolog der Marwood.

Act IV.

Eine Reihe köstlicher Scenen enthält der vierte Act. Lady Wishfort erwartet ihren Bräutigam: „In what Figure shall I give his Heart the first Impression? There is a great deal in the first Impression. Shall I sit? — No, I won't sit — I'll walk — ay I'll walk from the Door Upon his Entrance; and then turn full upon him — No, that will be too sudden. I'll lie — ay, I'll lie down — I'll receive him in my little Dressing-Room. There's a Couch — Yes, yes, I'll give the first Impression on a Couch — I won't lie neither, but loll and lean upon in one Elbow; with one Foot a little dangling off, jogging in a thoughtful Way — Yes — and then as soon as he appears, start and be surpris'd, and rise to meet him in a pretty Disorder — Yes — O, nothing is more alluring than a Levee from a Couch in some Confusion — It shews the Foot to Advantage, and furnishes with Blushes and recomposing Airs beyond Comparison.“ Die arme Dame wird aber durch ihren temperamentvollen Neffen Sir Wilfull gestört, und erst in der zwölften Scene finden wir die beiden Liebenden im trauten Zwiegespräche. Waitwell spielt seine Rolle sehr gut. Damit sein

vermaledeiter Neffe Mirabell, der es gewagt hat, eine so liebenswürdige Dame wie Lady Wishfort zu dupieren, nur recht empfindlich gestraft werde, muss er sofort enterbt werden; die Dame muss Waitwell sofort ihr Jawort geben. Sie thut es „but in the Vehemence of Compassion; and to save the Life of a Person of so much Importance". Höchst komisch wirkt es, wie die mannssüchtige alte Dame, um das Decorum zu wahren, zimperlich thut und sich ziert. Da kommt der Brief der Marwood, doch auf den Rath der schlauen Foible erklärt ihn Waitwell für einen Ränkezug seines Neffen, und was den Betrug verhindern sollte, dient nur dazu, ihn zu fördern. Damit sich der geliebte Mann nur nicht mit dem elenden Wicht schlage, geht sie auf alles ein, er möge nur lebend zurückkommen, mitbringen könne er, was er wolle, auch den Heiratscontract. Sir Wilfull soll inzwischen nach dem Befehle seiner Tante der für ihn bestimmten Mrs. Millamant den Hof machen. Diese ist aber gar nicht in der Laune, den Narren zu empfangen, auch er möchte lieber beim Humpen sitzen bleiben und sich seiner Pflicht kurz entledigen, indem er nur ein paar Worte spricht, die ja für den Anfang genügen würden. Aber Mrs. Fainall schließt die beiden ein, und so muss denn wohl oder übel die Liebeswerbung beginnen. Die Dame schwärmt gerade für den göttlichen John Suckling, dessen Verse sie in schwärmerischer Begeisterung vorträgt, ohne den unbequemen Liebhaber gewahr zu werden. Von Suckling hat der Landjunker natürlich noch nie etwas gehört, das „easy Suckling" von Mrs. Millamant bezieht er auf sich und verwahrt sich dagegen, ein Säugling zu sein. Die gebildete Dame entsetzt sich darüber, dass ihr Lieblingsdichter (übrigens ein ganz unbedeutender Dichter, besonders Lyriker, der ohne tiefes und wahres Gefühl die größten Banalitäten in schön gerundeten Versen mit hübschem Tonfall vorzubringen wusste; er war im Jahre 1609 geboren und endete im Jahre 1641 durch Selbstmord) dem Ritter nicht einmal dem Namen nach bekannt sei, sie schilt ihn entrüstet einen „Rustic, ruder than Gothic", was der im Londoner „Lingo" glücklicherweise noch nicht versierte Sir Wilfull nicht versteht. „Have you any Business with me, Sir Wilfull?" fragt sie ihn endlich kurz. Er weiß nichts

anderes zu antworten, als dass er sie fragt, ob sie nicht geneigt wäre, mit ihm einen Spaziergang zu machen. Sie liebt derartige ländliche Vergnügungen nicht und schickt ihn weg, indem sie ihm einen andern Ausgang zeigt. Die folgende Scene, in welcher sie Mirabell empfängt und mit ihm gewissermaßen die Ehepacten vereinbart, gehört zu den gelungensten des Stückes und ist besonders von Taine sehr eingehend besprochen worden. Man kann sich kaum eine trefflichere Schilderung des Verhältnisses der Ehegatten zu einander im damaligen fashionablen London denken.

Zunächst will sie morgens so lange liegen, wie es ihr beliebt. Dann will sie nicht mit gewissen Namen bezeichnet werden: „Ay, as Wife, Spouse, my Dear, Joy, Jewel, Love, Sweet heart, and the rest of the nauseous Cant, in which Men and their Wives are so fulsomly familiar — I shall never bear that — Good Mirabell, don't let us be familiar or fond, nor kiss before Folks, like my Lady Fadler and Sir Francis. Nor go to Hide-Park together the first Sunday in a new Chariot, to provoke Eyes and Whispers; And then never be seen together again; as if we were proud of one another in the first Week, and asham'd of one another ever after. Let us never visit together, nor go to a Play together, but let us be very strange and well-bred: Let us be as strange as if we had been marry'd a great while; and as well-bred as if we were not marry'd at all . . . As Liberty to pay and receive Visits to and from whom I please; to write and receive Letters, without Interrogatories or wry Faces on your Part; to wear what I please; and choose Conversation with regard only to my own Taste; to have no Obligation upon me to converse with Wits that I don't like, because they are your Acquaintance; or to be intimate with Fools, because they may be your Relations. Come to Dinner when I please, dine in my Dressing-Room when I'm out of Humour, without giving a Reason. To have my Closet inviolate; to be sole Empress of my Tea-Table, which you must never presume to approach without first asking Leave.“ Diesen Forderungen setzt der künftige Gatte die seinigen entgegen: „Imprimis then, I covenant that your Acquaintance be general; that you admit no sworn Confident, or Intimate of your own Sex: No she-

Friend to screen her Affairs under your Countenance, and tempt you to make Trial of a mutual Secrecy. No Decoy-Duck to wheedle you a fop-scrambling to the Play in a Mask — Then bring you home in a pretended Fright, when you think you shall be found out, and rail at me for missing the Play, and disappointing the Frolick, which you had to pick me up, and prove my Constancy. Item, I article, that you continue to like your own Face, as long as I shall . . . to which End, together with all Vizards for the Day, I prohibit all Masks for the Night, made of Oil'd-skins, and I know not what — Hogs Bones, Hares Gall, Pig-Water; and the Marrow of a rosted Cat. Item I shut my Doors against all Bawds with Baskets, and Penny-worths of Muslin, China, Fans, Atlasses, etc. Item, when you shall be breeding (Mrs. Millamant: „Ah! Name it not. Odious Endeavours.“), I denounce against all strait Lacing, squeezing for a Shape, till you mould my Boy's Head like a Sugar-loaf; and instead of a Man-Child, make me Father to a Crooked-Billet. Lastly, to the Dominion of the Tea-Table I submit, But with proviso that you exceed not in your Province; but restrain yourself to native and simple Tea-Table Drinks, as Tea, Chocolate and Coffee. As likewise to genuine and authoriz'd Tea-Table-Talk — Such as mending of Fashions, spoiling Reputations, railing at absent Friends, and so forth — But that on no Account you incroach upon the Men's Prerogative, and presume to Drink Healths, or toast Fellows.“ Auch sie erklärt sich einverstanden und gibt endlich ihr Jawort: „Well, you ridiculous thing you, I'll have you.“ Aber sentimentale Dankesergüsse mag sie nicht; er soll ihr die Hand küssen und gehen. Wer der Mrs. Millamant Herz und Gemüth ganz abzusprechen geneigt ist, der lese, was sie in der siebenten Scene zu ihrer Freundin Mrs. Fainall sagt. Das sind Worte, die aus der Tiefe des Herzens kommen und in ihrer natürlichen Einfachheit gerade bei dieser Weltdame umso ergreifender wirken. Sie sagt: „Well, if Mirabell should not make a good Husband, I am a lost thing; for I find I love him violently.“ Sir Wilfull hat sich betrunken, mit Petulant Streit angefangen und benimmt sich auf der Bühne äußerst excessiv; unter anderem singt er Trinklieder, von deren

einem zwei Verse in England populär geworden sind: „To drink is a Christian Diversion Unknown to the Turk or the Persian.“ In einer Reihe höchst ergötzlicher Scenen führt uns der Dichter den betrunkenen Landedelmann vor (auch der Holzschnitt vor dem Stück stellt eine dieser Scenen dar). Kurz, der vierte Act ist der unterhaltendste und belustigendste. Die alte Heiratscandidatin mit ihrem Liebhaber, der betrunkene Ritter und endlich die treffende und komische Schilderung des Ehelebens erhalten den Zuschauer und den Leser fortwährend in guter Laune und entrollen besonders in den letzten zwei Partien ein vollendetes Sittengemälde der Zeit. Was die Handlung betrifft, geht allerdings nichts weiter vor, als dass die Haupt-Intrigue nahezu bis zum Schlusse glücklich durchgeführt wird, wobei die Gegen-Intrigue mit dem Briefe statt der beabsichtigten Wirkung gerade das Gegentheil erzielt. Dennoch fehlt es diesem Acte keineswegs an Leben und Bewegung, er verdient in jeder Beziehung volle Anerkennung.

Act V.

Vom fünften Acte könnte man beim besten Willen nicht dasselbe behaupten. Congreve kommt in Betreff der Lösung des Knotens wieder einmal in arge Verlegenheit. Die Haupt-Intrigue ist doch gescheitert. Als der anonyme Brief der Marwood nicht den gewünschten Erfolg erzielte, ließ Mr. Fainall Waitwell verhaften, während dieser um die Papiere gieng, und die Marwood enthüllte der Lady das Complot. Die Dame schäumt vor Wuth und lässt diese an der Foible in nicht sehr feiner Weise aus. Alle Entschuldigungen der letzteren helfen nichts, die alte Dame läuft um einen Constabler, der die Verrätherin verhaften soll. Mit der die Verhaftung Gewärtigenden jammert in der zweiten Scene die unglückliche Mrs. Fainall, deren Verhältnis zu Mirabell entsprechend dem Plane der Fainall-Marwood-Partei der Lady Wishfort verrathen worden ist. Da gibt ihr die Foible ein Rettungsmittel an die Hand. Sie und Mincing, Mrs. Millamants Kammermädchen, sind durch einen Zufall Mitwisserinnen der intimen Beziehungen zwischen Mr. Fainall und der Marwood geworden, das könnte man gegen den gestrengen Ehegatten ausspielen. Ergötzlich sind die Scenen

IV und V, in welchen die unglückliche Mutter, ganz trostlos über die Liederlichkeit der Tochter, vor der Marwood, die sie für ihre treueste Freundin hält, ihr Herz ausschüttet. „O Daughter, Daughter, is it possible thou should'st be my Child, Bone of my Bone, and Flesh of my Flesh, and as I may say, another Me, and yet transgress the minute Particle of severe Virtue? I have not only been a Mold, but a Pattern for you, and a Model for you, after you were brought into the World," so jammert die verzweifelte Mutter. Mrs. Fainall, zur Verantwortung gezogen, betheuert ihre Unschuld und spielt den Trumpf aus, den ihr die Foible eben in die Hand gegeben hat. Das letztere bleibt freilich vorderhand wirkungslos, aber die Unschuldsbetheuerungen der Tochter machen tiefen Eindruck auf die Mutter, und sie beschreibt in hochkomischer Rede die tugendhafte Lebensführung der Tochter, besonders die Mustererziehung, die ihr zutheil geworden. Von Jugend an wurde ihr Hass und Abscheu gegen die Männer eingeflößt, außer dem Vater sah sie bis zum fünfzehnten Jahre nur den Kaplan, und den letzteren hielt sie wegen seiner langen Kleider und seines glatten Gesichtes für eine Frau. Da hat der Dichter sehr treffend jene verkehrte Erziehungsmethode zum Gegenstande seiner Satire gemacht, die durch übermäßige Sorgfalt und widernatürlichen Zwang gerade das Gegentheil von dem Gewünschten erreicht, das ist eine Satire, die nie veraltet. An den Bischof Collier mochte er denken, als er den Kaplan lange Vorlesungen gegen Tanzen und Singen, gegen den Besuch des Theaters, wenn unfläthige Stücke gespielt würden, gegen profane Musikvorstellungen etc. halten lässt. Ein so unterrichtetes und erzogenes Frauenzimmer kann nicht liederlich sein. Nein, der Gatte möge seine Anklage beweisen. Es darauf ankommen zu lassen, sei aber sehr gefährlich, erwidert ihr die Marwood und entwirft eine Caricatur von dem Gerichtswesen der damaligen Zeit. Sie spricht von keifenden Advocaten, von stotternden Hurenkerlen, von graubärtigen geilen Richtern etc., kurz, sie weiß ihr den Scandal so schrecklich zu schildern, dass die Alte lieber auf alle Bedingungen Fainalls eingehen will. Es verdient bei dieser Gelegenheit bemerkt zu werden, dass Congreve hier von „Short-hand Writers to the public

Press“ und von „Hawkers“ spricht, was mit Rücksicht auf die um diese Zeit (die Censuracte, welche die Entwicklung der Presse niedergehalten hatte, war im Jahre 1695 nicht mehr erneuert worden) in fröhlicher Blüte emporschießende nationale Presse und die frühzeitigen erfolgreichen und praktischen Versuche der Engländer auf dem Gebiete der Stenographie (Faulmann, Geschichte der Stenographie) wichtig ist.

Mr. Fainall stellt aber harte Forderungen. Die Lady dürfe sich nicht wieder vermählen, unter dieser Bedingung bleibe ihr das Vermögen bis zu ihrem Tode, das ganze Vermögen seiner Frau müsse ihm mit vollem Verfügungsrechte zugesprochen werden, endlich die Hälfte von dem Vermögen der Mrs. Millamant, welche durch ihr Mirabell gegebenes Jawort, durch diesen gegen den Willen der Tante geschlossenen Bund, rechtlich den Anspruch darauf zu Gunsten der Tante verloren habe.

Selbst als seine Beziehungen zur Marwood aufgedeckt werden, macht das keinen Eindruck auf ihn, erst als Mirabell im letzten Momente ein Schriftstück produciert, welches Mrs. Fainall noch als Witwe unterzeichnet, und wonach sie ihr Vermögen und dessen Verwaltung Mirabell anvertraut hatte, sodass weder sie noch ihre Mutter jetzt darüber verfügen können, muss Fainall von dieser Forderung abstehen. Die erste wird gegenstandslos, da die Tante in die Verbindung ihrer Nichte mit dem Retter aus der Noth, mit Mirabell, einwilligt, wozu der Dichter eine ziemlich überflüssige Resignationsgeschichte ins Werk setzt (Mrs. Millamant erklärt nämlich, Sir Wilfull heiraten zu wollen, Mirabell resigniert feierlich und bittet der Tante das ihr zugefügte Unrecht ab, wodurch er wieder deren Zuneigung gewinnt, sodass er nunmehr sich als Retter anbieten und dafür die Hand der Mrs. Millamant verlangen kann). Mr. Fainall ist vernichtet, kann aber nichts thun, da er nunmehr von der Gnade seiner Frau abhängig ist. Die Marwood, die im letzten Acte merkwürdigerweise für das Schäferleben geschwärmt hat, kann sich jetzt als entlarvte Intriguantin in dasselbe zurückziehen. Waitwell und die Foible leben, nachdem ihnen verziehen worden ist, als glückliches Ehepaar weiter, und Sir Wilfull geht ins Ausland. Die Moral des Stückes trägt Mirabell vor:

„From hence let those be warn'd, who mean to wed;
Lest mutual Falsehood stain the Bridal-Bed:
For each Deceiver to his Cost may find,
That Marriage-Frauds too oft are paid in kind."

Die Lösung ist äußerst compliciert; und wenn der Dichter nicht im letzten Momente das Schriftstück producieren könnte, wäre die Gegen-Intrigue siegreich gewesen. Das ist keine Lösung aus sich selbst heraus. Die geringe Beachtung, die der Dichter der Handlung geschenkt hat, hat sich hier bitter gerächt, er verliert deren Fäden. Auch sonst bietet der Act nichts Bemerkenswertes.

Epilog.

Der Epilog, den Mrs. Bracegirdle vortrug, ist von einer trüben Stimmung durchzogen. Dieses Lustspiel wird in Stücke gerissen werden, doch wer könnte allen gefallen? Manche Kritiker kommen schon mit der Absicht ins Theater zu tadeln, professionsmäßige Tadler sind ferner alle schlechten Dichter, deren es wahrlich nicht wenige gibt. Wieder andere setzen es sich in den Kopf, in den einzelnen Charakteren bestimmte Persönlichkeiten wiederzuerkennen, obwohl der Dichter wie der Maler nicht einzelne Gestalten copieren, sondern von jeder einen Zug nehmen und alle diese Züge zu einem Gesammtbilde vereinigen muss.

Schlussbetrachtung.

Diesmal können wir uns sehr kurz fassen, da alles Wichtige bereits bei der Analyse des Stückes hervorgehoben worden ist. Der Mangel an Handlung, besonders im ersten, zweiten und vierten Acte, die Wahl der Handlung, welche als solche in ihren Verwicklungen keineswegs befriedigt, und bei welcher eine leidliche Katastrophe nur durch einen „deus ex machina" möglich ist, die Rücksicht auf Colliers Schrift in der decenteren äußeren Form, ohne dass aber der moralische Kern des Stückes ein besserer wäre, die vom Dichter glänzend gelöste Aufgabe, eine Sittenkomödie zu schreiben, die reiche Fülle des Gebotenen, die treffliche Charakteristik und die meist glänzende und witzsprühende

Sprache sind für das Stück besonders charakteristisch. Trotz der Bemühungen von Bennewitz und trotz seiner weitspurigen Betrachtungen über die Beziehungen des Stückes zu allen möglichen Molière'schen, besonders zu „George Dandin“ wahrt der Dichter hier die vollste Originalität. Es ist aber keineswegs, wie Congreve geglaubt hat, sein bestes Stück, als solches muss „Love for Love“ bezeichnet werden.

Congreves Bedeutung und Stellung als Lustspieldichter.

Es ist eine in der englischen Literaturgeschichte nicht gar häufig zu verzeichnende Erscheinung, dass man einen bedeutenden Dichter nach seinem Tode mit all seinen Werken einsargt, dass man, unfähig, seine Größe zu erkennen, über ihn zur Tagesordnung hinweggeht und höchstens hie und da in einem gelehrten Werke seinen Namen nebst einer kurzen, verdammenden Bemerkung nennt.

Congreve musste nothwendigerweise ein derartiges Schicksal erfahren. Nur ist das Einsargen bloß auf das Theater zu beziehen, da hörte man sehr bald auf, seine Stücke zu spielen, mit Ausnahme von „Love for Love“, das noch 1818 aufgeführt wurde. Gelesen wurde der Dichter noch länger, wie man aus den zahlreichen im Appendix von Gosse zusammengestellten Ausgaben der Gesammtwerke sowie der Dramen ersieht. In der „early Victorian“-Periode hörte man aber auch auf, ihn zu lesen, und er gerieth in Gefahr, ganz und gar in das Grab der Vergessenheit zu sinken. Da hat ihn Leigh Hunt durch die schon oft erwähnte Ausgabe seiner Werke im Jahre 1840 wieder seinem Volk ins Gedächtnis zurückgerufen. Aber auch seither kennt man Congreve noch immer viel zu wenig für seine Bedeutung, und das Urtheil Leigh Hunts ist gerade nicht geeignet, für ihn einzunehmen. Das romantische Drama, wie die Shakespeare'schen Lustspiele mit Recht genannt werden, hatte sich unter Karl II. fast ganz ausgelebt, man richtete

sich nach französischen Vorbildern, forderte strenge Trennung des Trauerspiels vom Lustspiel und folgte missverstandenen französischen Kunstregeln. Wenn aber auf diese Weise auch das romantische Drama allgemach verschwand, so wurde das Lustspiel darum doch keineswegs ganz französisch. Die Franzosen vermittelten nur durch ihre strengen Forderungen den Übergang von den romantischen Höhen, in welchen Shakespeare geschwebt hatte, auf den Boden des realen englischen Lebens. Es ist das englische Volk, seine Charaktere und seine Lebensführung, seine Sitten und Gebräuche, welche das Lustspiel zu schildern vorhatte, wenn es auch Franzosen und Spanier nachahmte. „Die alte volksthümliche Überlieferung der Form ist nicht gewaltsam durchbrochen oder aufgehoben“ (Hettner, S. 106). Was den Restaurations- und Orangedichtern fehlte, was in ihren Lustspielen nicht zu finden ist, das ist das freie Walten einer reich quellenden Phantasie, ferner der Humor in dem schon früher erklärten Sinne; es fehlte ihnen der hohe sittliche Standpunkt, der nicht nur bei Shakespeare, sondern auch bei Molière den Humor bedingt. Congreve war in diesen beiden Punkten ein Kind seiner Zeit. Es ist also richtig, dass die Kraft seiner Muse nicht in „verwundernswerter Originalität“ liegt (Bennewitz), es ist weiter richtig, dass das Fehlen einer sittlichen Grundanschauung für ihn besonders deshalb so verhängnisvoll wurde, weil es den befreienden Humor, der dem Lustspiele nicht fehlen darf, a priori ausschloss. Damit hat Congreve das Recht verwirkt, neben Shakespeare und Molière gestellt zu werden. Wenn er aber auch Shakespeare nicht erreicht hat, so ist er doch nächst diesem Englands größter Lustspieldichter. Auf Etherege und Wycherley folgt Congreve. Hatte ersterer die Eleganz des Franzosen zu erreichen gestrebt, hatte letzterer demselben in Bezug auf Kraft und Stärke, Charakteristik und Beobachtung nachgeeifert, so vereinigte Congreve die Vorzüge beider in sich. Was niemand ihm hat absprechen können, das ist die bisher unerreichte Form seines Dialogs. Seine Diction ist so klar und treffend, er wählt seine Phrasen so glücklich, seine Rede fließt so leicht und natürlich in ihrer vollendeten Anmuth dahin, sie ist so blendend durch den sprühenden Witz, dass Hazlitt mit Recht

sagt: „His comedies are a singular treat to those who have cultivated a taste for the niceties of English style: there is a peculiar flavour in the very words, which is to be found in hardly any other writer.“ Dabei muss dem häufig erhobenen Vorwurfe entgegengetreten werden, dass die Personen alle zu gelehrt und zu geistreich sprechen ohne besondere Rücksicht auf ihren Charakter. „Schon seine Zeitgenossen machten ihm den Vorwurf, dass er zu viel Witz habe; Horace Walpole antwortet darauf sehr treffend, es sei ein Jammer, dass kein anderer komischer Dichter in denselben Fehler verfallen sei,“ sagt Hettner, S. 118. Die genaue Prüfung aller seiner Lustspiele führt zur Überzeugung, dass er stets auf die Charaktere Rücksicht genommen und äußerst selten weise Mäßigung und Zurückhaltung aufgegeben hat. Wenn Gosse, S. 184, sagt: „Jeder Bewunderer Congreves hat doch empfunden, dass dieser glänzende Stil und dieses Sprühfeuer von Witz auf die Dauer ermüdend wirken“, so liegt die Schuld daran nicht an dem Dichter, sondern an der Art der Conversation, welche damals in jenen Kreisen üblich war, deren Leben und Treiben er schilderte. Auch bei Molière ist uns die Art der Conversation fremdartig. Dass damit nur der Mangel an schöpferischer Phantasie und an wahrem Gefühl verdeckt werden soll, wie Gosse sagt, ist in dieser Form gewiss unrichtig. Phantasie in dem Maße, wie sie Shakespeare eigen ist, fehle unserem Dichter wie überhaupt allen Dichtern jener Zeit; auch von wahrem Gefühl spürt man nicht viel in ihren Werken. Aber Congreve hat diesen Mangel sicherlich nicht tief, wenn überhaupt, empfunden und hatte demnach auch nicht die Absicht, durch die sorgfältige Mosaikarbeit seines Stiles denselben zu verdecken. Das Eigenthümliche seiner Begabung hat er wenigstens insoweit alsbald erkannt, dass er sich auf das reale, ihn umgebende Leben beschränkte. An feiner Beobachtungsgabe fehlte es ihm nicht, auch nicht an der Kraft, was er geschaut, in anschaulichen Bildern zusammenzufassen. Da hätte er haltmachen sollen. Diese seine Kräfte wiesen ihn ganz besonders auf die Sittenkomödie hin. Wenn er denselben freies Spiel gelassen hätte, wäre er weiter gekommen. Da mengten sich aber ein gewisser speculativer Hang und die Theorien der Franzosen

hinein; er hörte, das Charakter-Lustspiel sei das einzig berechtigte, und schrieb ein in Bezug auf die Haupthandlung verfehltes Stück „The Double-Dealer", nachdem er in jugendlicher Schaffensfreude mit dem frischen „Old Bachelor" einen guten Wurf gethan hatte.

Dass „Love for Love" sein bestes Stück geworden ist, hat er dem Umstande zu danken, dass er nach dem Misserfolge des „Double-Dealer" wieder seiner eigenthümlichen Begabung folgte. Als er „The Way of the World" schrieb, war er sich wohl schon darüber klar, dass die Sittenkomödie seine Domäne sei, hatte aber auch für diese wieder seine Regeln aufgestellt und beraubte sie so dessen, was dem Drama unentbehrlich ist, der Handlung. Auf die Satire legte er viel Gewicht. Doch wir kommen kaum zum Bewusstsein, dass irgendwo eine solche vorliege, dazu fehlt ihm eben wieder der höhere sittliche Standpunkt. Wie Congreve charakterisiert, wie trefflich er den Dialog dazu zu verwerten versteht, wie er die einzelnen Charaktere zu differenzieren weiß, wurde bei den einzelnen Dramen besprochen. Der Fortschritt ist unverkennbar. Während er im ersten Stücke einfach die alten Lustspiel-Figuren hernimmt, führt er uns später prächtige Typen aus dem Londoner Leben vor. Am schwächsten sind bei ihm die guten Charaktere. Was die Handlung betrifft, so muss man trotz mancher Unwahrscheinlichkeiten, trotz mancher zu complicierten Intriguen doch anerkennen, dass der Dichter mit großer Meisterschaft die Intriguen sich entwickeln lässt, dass sie immer fein und geistreich sind, wie die Anordnung der einzelnen Phasen der Handlung klar und übersichtlich ist (ausgenommen in dem fünften Acte), dass Congreve im Situationswitze unerreichter Meister ist und dass seine Katastrophen sich meist (mit Ausnahme des „Way of the World") aus der Handlung selbst ergeben. Dabei weiß er den Zuhörer bis zum letzten Momente in Spannung zu erhalten und bringt oft Überraschungen. Über seine Abhängigkeit von Molière wurde schon des öfteren gesprochen. Er kann mit vollem Rechte den Namen eines Originaldichters für sich in Anspruch nehmen, er muss als der erste in der Sittenkomödie bezeichnet werden; weder von Sheridan noch von Goldsmith wurde er erreicht. Dass er nicht von der Höhe einer ge-

läuterten Moral herab das Leben betrachtete, welches er schildern wollte, dass er mitten in demselben stand und mit cynischer Nonchalance den Pinsel führte, hat er mit dem Fluche des Vergessenwerdens schwer genug gebüßt; dennoch bleibt aber das Urtheil Hettners in Kraft, mit dem wir diese Arbeit schließen wollen: „Seine Dichtungen sind so jubelnd lustig, die Intriguen sind so fein und geistreich, es ist so viel Witz in den Situationen und Charakteren, die Motivierung ist so wahr und doch meist so überraschend, der Dialog so munter und lebendig, dass Congreve in der That zu den größten Lustspieldichtern aller Zeiten gehören würde, wäre nicht auch er von der schändlichsten Sittenverderbnis befleckt."

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

JOHN VANBRUGHS
LEBEN UND WERKE.

VON

MAX DAMETZ
Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.



K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Die Dichter der Restaurationszeit haben, insofern sie von den Franzosen abhängig sind, hauptsächlich zwei Richtungen des poetischen Schaffens gepflegt: Die einen strebten, insbesondere den Gesetzen Boileaus folgend, auf den verschiedensten Gebieten der Poesie die reine Kunstform der Antike an, sie kamen der in dieser Zeit ausgebildeten Vorliebe für eine geistreiche, elegante Ausdrucksweise und glatte, möglichst correcte metrische Formen entgegen; die anderen dagegen richteten, indem sie das französische Theater Molières und seiner Nachfolger auf der englischen Bühne nachahmten, ihr ganzes Sinnen und Trachten darauf, an Witz, Komik und gewandtem Gesprächston dem fremden Vorbilde soviel als möglich gleichzukommen oder dasselbe sogar zu übertreffen, und hiebei fanden sie sich durch die seit der Rückkehr der Stuarts stark entwickelte Vergnügungssucht des Volkes nicht unbedeutend gefördert. Ein Dichter dieser letzteren Gruppe ist John Vanbrugh, über dessen Leben und Werke die vorliegende Arbeit handelt.

Er ist aber nicht allein in der englischen Literatur als ein begabter Vertreter der Lustspieldichtung bekannt, sondern sein Name glänzt auch an hervorragender Stelle in der Geschichte der englischen Baukunst.

Was nun unsere Darstellung dieser zweifachen Thätigkeit, sowie der sonstigen Lebensverhältnisse Vanbrughs anbelangt, muss vorausgeschickt werden, dass die Arbeit leider nicht in England, also ohne Benützung dortiger wohl noch vielfach ergiebiger Hilfsquellen, sowie ohne die Anschauung seiner Bauwerke geschrieben ist. Wenn gleichwohl Vanbrughs Persönlichkeit hier in dreifacher Hinsicht, und zwar:

als Dichter, als Architekt (selbstverständlich nur vom Standpunkte des Laien und lediglich mit Rücksicht auf das Historische), sowie endlich als Mensch zu charakterisieren gesucht wurde, so geschah es, weil wir hoffen, doch auf Grund des Studiums seiner Werke, sowie anderer uns zugänglicher Quellen zur besonderen Würdigung dieses hervorragenden Mannes einiges beitragen zu können.

Namentlich wurde auf eine Darstellung geachtet, die auch den Anforderungen einer fortlaufenden Biographie entsprechen sollte. Dies wurde dadurch erleichtert, dass Vanbrughs Thätigkeit als Dichter hauptsächlich in den Beginn seines öffentlichen Auftretens fällt, während seine großen Arbeiten, die er als Architekt ausführte, zum größten Theile einer späteren Zeit seines Lebens angehören. Das Wenige, was über seinen Namen, seine Abstammung, Geburt und Jugend zu sagen ist, war naturgemäß diesem Haupttheil der Arbeit voranzustellen. Der Abschnitt „Vanbrugh als Mensch" hat die Aufgabe, das ganze Leben Vanbrughs gleichsam noch einmal zu überblicken und zu resumieren, bei welcher Gelegenheit noch Ereignisse aus seinem Leben nachgeholt werden, die unter keinem der früheren Abschnitte untergebracht werden konnten.

An dieses Capitel schließen wir die Betrachtung von Vanbrughs Werken, welche als *A.* Original-Lustspiele, *B.* Übersetzungen und Bearbeitungen zu unterscheiden sind.

Als Schluss folgen einige Worte über die Sprache des Dichters.

Linz, im August 1897.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Capitel.

Vanbrughs Leben.

Das Leben Vanbrughs fällt in eine Zeit, welche eine großartige Entwicklung und einen gewaltigen Fortschritt des geistigen Lebens Englands auf den verschiedensten Gebieten zeigt; es ist die Zeit nach der Revolution, die Regierungsjahre Wilhelms III., der Königin Anna und des Königs Georg I. Man braucht nur auf den mächtigen Umschwung in der Verfassung hinzuweisen, der mit dem Jahre 1689 eingetreten ist, man braucht nur einige der klangvollen Namen dieser Zeit anzuführen, wie unter den Philosophen Locke und Shaftesbury, unter den Dichtern Dryden, Addison, Swift, Defoe, Steele und Pope, um sich jenes geistreiche Zeitalter, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, vor Augen zu führen.

Wenn von dieser Zeit gesprochen wird, darf auch Vanbrugh nicht unerwähnt bleiben. Von den vielen Lustspieldichtern dieser Zeit ist er unter den wenigen, deren Werke und deren Andenken der Nachwelt überliefert worden sind; zugleich mit Congreve, Farquhar und Cibber wird gewöhnlich auch Vanbrugh namhaft gemacht. Sein Verdienst um die englische Literatur liegt einerseits darin, dass er einen directen Fortschritt auf dem Gebiete des Lustspiels inauguriert hat; andererseits darin, dass er in gewisser Weise auch zur Beseitigung der Immoralität von der Bühne mit beigetragen hat.

Aber nicht allein als Dichter hat er seinen Namen und seine Werke der Nachwelt überliefert, sondern auch als Architekt; ja er nimmt in letzterer Eigenschaft eine höhere Stelle ein als in der ersteren. In den Darstellungen der englischen Baukunst finden wir seinen Namen neben einem Sir Christopher Wren und einem Inigo Jones, den bedeutendsten Architekten ihrer Zeit. Wenn man nun dazu nimmt, dass er auch als Mensch eine der interessantesten und an-

ziehendsten Erscheinungen ist, so verdient dieser Mann mit Recht eine genauere Besprechung seines Lebens und eine Würdigung seiner Werke.

Bevor zu diesem Thema übergegangen wird, ist es nothwendig, zuerst auf die vorhandenen Werke dieses Mannes, auf das, was er geleistet und der Nachwelt überliefert hat, aufmerksam zu machen. Dabei soll die in der Einleitung erwähnte Gruppierung: „Dichter, Architekt, Mensch“ beibehalten werden.

Die Werke, die er als Dichter geschaffen hat, werden in der Weise angeführt, dass gleich die einzelnen Drucke verzeichnet werden. In *Allibone's Dictionary* sind sie wie folgt angegeben:

1697	*The Relapse*	4to
„	*The Provoked Wife*	„
„	*Aesop*	„
1700	*The Pilgrim*	„
1702	*The False Friend*	„
1705	*The Confederacy*	„
1706	*The Mistake*	„
(1715)	*Country House*	12mo.

In dieser Aufzählung vermissen wir *„The Conceit“*, das niemals gedruckt, *„Squire Trelooby“*, das erst 1734 veröffentlicht wurde, und das unvollendete *„Journey to London“*, welches nach der Angabe Cibbers in der Vorrede zu seinem *„The Provoked Husband“* zugleich mit diesem Stücke herausgegeben wurde, also im Jahre 1728. Außerdem ist uns leider die Vertheidigungsschrift Vanbrughs gegen das bekannte Buch *Collier's „A Short View“*, nämlich *„The Vindication of the Relapse“*, nicht erhalten.

Gesammtausgaben sind in den Jahren 1730, 1735, 1759 und 1776 erschienen; die beiden letzteren sind mit einer Einleitung über Vanbrughs Leben und Werke versehen; leider war uns aber keine dieser Ausgaben zugänglich. Die bekannteste und verbreitetste Ausgabe ist jedenfalls der große Sammelband, der von Leigh Hunt herausgegeben ist und die Lustspiele Wycherleys, Congreves, Vanbrughs und Farquhars enthält, erschienen im Jahre 1875. 1890 erschien dann nach *Poole's Index* eine Ausgabe ausgewählter Stücke

Vanbrughs unter dem Titel: *„Vanbrugh, Selection, ed. with introduction and notes“ (Mermaid Series).*

Was die Denkmäler von Vanbrughs Baukunst anbelangt, so kann eine vollständige Aufzählung derselben nicht erwartet werden und ist auch für diese Arbeit weniger von Belang; doch auch von den wichtigen und größeren Bauten, zu denen er den Plan entworfen hat, wollen wir vorläufig aus praktischen Gründen nur einige anführen, während die anderen erst unter dem betreffenden Abschnitte namhaft gemacht werden. Es seien also nur genannt: Blenheim Castle bei Woodstock in Oxfordshire, erbaut als Siegesdenkmal für den Herzog von Marlborough; Castle Howard in Yorkshire, erbaut für Charles, den dritten Earl von Carlisle; einzelne Theile des Greenwich Hospitals in London und seine eigenen Wohnhäuser, eines in Whitehall und zwei in Greenwich.

Von den Aufzeichnungen, die ihn als Menschen charakterisieren, sind seine Briefe zu nennen, von denen leider nur wenige veröffentlicht sind. Die zahlreichen Briefe an die Herzogin von Marlborough, welche besonderes Interesse hätten, z. B. sind nicht veröffentlicht. Sehr schätzenswert und willkommen ist daher die Ausgabe seiner Briefe an den Herzog von Newcastle, die aus den Pelham-Manuscripten in den Nummern 3270 und 3280 des Athenaeums (Jahrgang 1890) abgedruckt sind. Außerdem hat D'Israëli einige Auszüge aus Briefen mitgetheilt in dem Aufsatze: *„Secret History of the Building of Blenheim“* in den *„Curiosities of Literature“;* diese Briefe sind an den Buchhändler Tonson gerichtet. Leigh Hunt hat ferner aus Nichols' Collection ein kurzes Gedicht Vanbrughs mitgetheilt unter dem Titel: *„To a Lady more cruel than fair“,* die einzigen lyrischen Verse, die uns von ihm, abgesehen von den lyrischen Einlagen in seinen Stücken, erhalten sind.

Außer der Kenntnis der erhaltenen Werke Vanbrughs ist noch eine Bekanntschaft mit jenen Schriften oder Aufzeichnungen nothwendig, die uns über ihn nähere Aufschlüsse geben. Hier kommen in erster Linie die Biographien, in zweiter Linie die zerstreuten Bemerkungen über Vanbrugh in Betracht.

1. Biographien: Schon im Jahre 1753 wird in den *„Lives of the Poets of Great Britain and Ireland by Mr. Cibber and other Hands“* im IV. Bande auch Vanbrugh behandelt und zwar speciell als Dichter. Die Biographie enthält wenig Thatsächliches und ist mehr oder weniger phrasenhaft, obwohl sie nicht wertlos genannt werden darf.

Wichtiger ist die kurze Lebensskizze in *Noble's History of the College of Arms* vom Jahre 1805, da sie jedenfalls auf schriftlichen Urkunden beruht. Am besten ist die im Jahre 1831 erschienene Biographie des Architekten Vanbrugh in *Cunningham's „Lives of the most Eminent British Painters, Sculptors and Architects“* (vol. IV 253). Wie aus derselben zu ersehen ist, hat Cunningham die Biographie Nobles nicht gekannt, wohl aber die Einleitung zu den Werken in der Gesammtausgabe und den Aufsatz D'Israëlis.

Außerdem findet sich in dem bereits erwähnten Sammelbande von Leigh Hunt in der Einleitung auf S. XXXVIII ff. eine zusammenfassende Darstellung von Vanbrughs Leben und Werken.

Sein Leben ist dann ferner aufgenommen in den großen Encyklopädien, namentlich in der *Encyclopaedia Britannica,* in der *Biographia Britannica* und in *Allibone's Dictionary* u. a.

2. Zerstreute Bemerkungen über Vanbrugh: Am frühesten geschieht Vanbrughs in seiner Eigenschaft als Architekt Erwähnung, nämlich in *Evelyn's Diary (Memoirs of John Evelyn, Esqu., ed. by William Bray 1827)* unter dem 31. Mai 1695.

Anspielungen auf ihn in derselben Eigenschaft zeigen uns dann zwei Gedichte Swifts aus dem Jahre 1708, ferner dessen *Journal to Stella* und die *„Verses on Blenheim“*. Der große Architekt *Colen Campbell* preist sodann in seinem Prachtwerke *„Vitruvius Britannicus“* seinen Fachcollegen und gibt uns viele Zeichnungen seiner Bauten. (Der erste Band ist 1715, der zweite 1717 erschienen.)

Über den Bau des Schlosses Blenheim allein handelt *D'Israëli* in dem bereits erwähnten Aufsatze *„Secret History of the Building of Blenheim“*.

Aber auch als Lustspieldichter findet man früh seinen Namen genannt. Gleich nach dem Erscheinen seines *„Relapse“* und *„The Provoked Wife“* spielt er die Hauptrolle in der

großartigen Schrift *Collier's „A Short View of the Immorality and Profaneness of the Stage" 1698* und, nachdem Vanbrugh seine Vindication dieser Schrift entgegengesetzt hatte, in der Vertheidigungsschrift des unerschrockenen und unermüdlichen Geistlichen in der *„Defence of the Vindication of the Author of the Relapse" 1699.* 1709 erscheint dann *Downes' „Roscius Anglicanus"*, worin auch manche Andeutungen über unseren Dichter zu finden sind.

Der für die Geschichte des damaligen Theaters so sehr verdiente Schauspieler und Dichter *Colley Cibber* gibt 1740 seine *„Apology for his own life"* heraus, und hier finden wir dann unter anderem die interessantesten Mittheilungen über die ersten Aufführungen der von Vanbrugh verfassten Stücke, sowie über die dabei beschäftigten Schauspieler u. a. m. Auch die im Jahre 1830 veröffentlichte Schrift: *„Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830, in 10 vols"* wurde in entsprechender Weise herangezogen.

Erwähnt seien ferner noch die *„Anecdotes, observations and characters of books and men collected . . . by Joseph Spence"*, 2nd ed. 1858, von denen auch einige Stellen benützt werden konnten.

Die sonstigen noch zur Arbeit herangezogenen Bücher werden an dem geeigneten Orte erst namhaft gemacht werden.

Name, Abstammung, Geburt und Jugend bis zum Jahre 1695.

Die Schreibung des Namens ist eine verschiedene; die Variationen sind jedoch keine wesentlichen: *Vambrugg* in Downes' „Roscius Anglicanus"; *Vanbrug* in Nobles College of Arms, wo die Form gewiss aus alten Documenten genommen wurde, meistens aber die auch jetzt überall aufgenommene Schreibung *Vanbrugh*; so bei Cibber, Collier, Swift u. a. Leigh Hunt weist noch auf eine Form *„Vanburgh"* hin, welche in Lysons „Berkshire" und in anderen Schriften vorkommen soll. Diese Schreibung mit umgestelltem *r* dürfte wohl eine unrichtige sein, wenn man die weitaus überwiegende Mehrheit der anderen gleichartigen Varianten dieser vereinzelt vorkommenden Abweichung entgegenhält; dazu kommt noch als die Hauptsache, dass *Vanbrugh* selbst,

wie aus den Unterschriften in seinen Briefen hervorgeht, seinen Namen in dieser Weise geschrieben hat, entweder mit oder ohne *h* am Schluss.

Angenommen nun, dass der Name Vanbrug, Vanbrugh oder Vambrugg lautete, so finden wir in der bloßen Namensform schon einen Hinweis auf die Abkunft unseres Dichters. Die erste Silbe „van“ erinnert an die beliebte Namensbildung der Niederländer, welche diese Silbe nicht als Adelsprädicat, sondern zur Bezeichnung der Herkunft verwenden. Was uns schon der Name errathen lässt, wird uns auch anderweitig bestätigt. Vanbrugh selbst, welcher bei Gelegenheit der Ernennung zum Clarenceux King-at-Arms wegen Festsetzung und Bestätigung seines Wappens vor dem Earl of Suffolk in dessen Eigenschaft als Deputy Earl Marshal und vor Bindon, dem Sachverständigen, einen Bericht über seine Familie erstatten musste, brachte folgende Mittheilungen vor: „Seine Familie sei vor der Zeit der Verfolgungen durch Herzog Alba in Flandern in der Nähe von Ghent ansässig gewesen.“ [Nur beiläufig möchten wir erwähnen, dass der Ort Brügge (das alte Brugae) in der Nähe liegt, ein Name, mit dem vielleicht „Van Brugh“ zusammenhängen mag.] Dieser Bericht lautet dann wörtlich folgendermaßen: *„That Giles Vanbrug quitting his native country for the enjoyment of the reformed religion, retired to England, and having been bred a merchant, settled as such in London, in the parish of St. Stephen, Walbrook, where he continued until his death, in 1646, and having purchased a vault in the church was buried in it. This Giles bore his ancestrial arms and crest, but had made no entry of them in the College of Arms.“* Diesem Berichte wurde, wie es dann weiter heißt, nicht vollkommen Glauben geschenkt; doch wir bezweifeln diese Aussagen keineswegs; denn wir werden sehen, dass Vanbrugh in dem Wappencollegium viele Feinde hatte, die ihm nur aus Neid und Scheelsucht diese Ehrenstelle missgönnten und die auch vor der Beschuldigung einer falschen Aussage nicht zurückscheuten. Übrigens hat ja der ganze Bericht gar nichts Unglaubliches an sich, und es ist ferner auch wegen anderer Umstände an der Wahrheit desselben nicht zu zweifeln: Ein Giles Vanbrugh musste im jugendlichen oder kindlichen Alter aus Flandern nach

England gekommen sein und zwar ohne Zweifel kurz vor oder bald nach der Ankunft Albas in diesem Lande, also um das Jahr 1567; er wurde dann als Kaufmann erzogen und ließ sich als solcher in London, in dem Kirchensprengel St. Stephen, Walbrook, nieder. Dieser Giles Vanbrugh starb daselbst im Jahre 1646 und, da er in der Lage war, sich in der Kirche eine Gruft verschaffen zu lassen, hatte er höchstwahrscheinlich ein größeres Vermögen erworben. Jedenfalls starb er in einem sehr hohen Alter; denn wenn wir annehmen, dass er noch als Kind von etwa 10 Jahren ausgewandert ist, so muss er wohl ein Alter von etwa 90 Jahren erreicht haben. Im weiteren Verlaufe der kurzen Aufzeichnungen in Noble's College of Arms wird dann gleich von dem Vater unseres John Vanbrugh gesprochen: „Es sei dies wieder ein Giles Vanbrugh gewesen, der dritte Sohn des bereits erwähnten Giles, und dieser habe sich in der Stadt Chester niedergelassen, woselbst er, wie vermuthet wird Zuckerbäcker gewesen ist.“ Das Geschäft seines Vaters mag wohl auf den ältesten Sohn übergegangen sein, der, wie wir glauben, auch in derselben Schrift erwähnt wird; sie spricht nämlich von einem Buche, das einem William Vanbrug, merchant, son of Giles, gewidmet ist und die Jahreszahl 1650 trägt. Es dürfte also nach dem Tode des eingewanderten Giles 1646 dessen Geschäft auf William übergegangen sein.

Über seinen Vater erfahren wir Näheres aus *Blome's Brittania*[1]), wo er als *„Gentleman“* und *„Esquire“* bezeichnet wird, Attribute, welche in damaliger Zeit eine andere Bedeutung als jetzt hatten; denn nur der Besitzer eines Wappens konnte diese Titel führen und zwar nur mit Zustimmung des King of Arms (sieh Wendt: England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen 1892. S. 185). Dass nur Giles Vanbrugh in dieser Weise verzeichnet ist, wird sich wahrscheinlich daraus erklären, dass sich unser John im Jahre 1704 — sein Vater starb erst 1715 — in das heraldische Collegium aufnehmen ließ, womit sodann auch die Anerkennung des Wappens seines Vaters ausgesprochen wurde, und dieser von der Zeit an zu jenen beiden Attributen berechtigt war.

[1]) Nach Leigh Hunt.

Ferner wird darin erzählt, dass sowohl Giles Vanbrugh als auch einer seiner Brüder eine der fünf Töchter des *Sir Dudley Carleton of Imbercourt in Surrey* heiratete, dass Giles die jüngste von ihnen zur Frau nahm und dieser die Stelle des Comptroller of the Treasury erlangte. Ob er diese öffentliche Stelle durch die Protection erhielt, die er sich durch diese Heirat erworben haben mochte oder ob er sie seinen eigenen Talenten und Kenntnissen zu verdanken hatte, ist wohl nicht zu entscheiden.

Nehmen wir aber das erstere an, so müsste die Protection nach unserer Ansicht von einer anderen Seite ausgegangen sein, als Leigh Hunt behauptet; er sagt nämlich, dass Giles' Schwiegervater der Neffe des berühmten und einflussreichen Staatsmannes und Diplomaten Sir Dudley Carleton, Viscount Dorchester gewesen sei. Es ist uns nicht bekannt, auf welche Autorität diese Bemerkung gestützt ist, aber wir sind der Meinung, dass es sich hier nicht um eine Tochter des Neffen, sondern um die des Lord Dorchester selbst handle. Wir stützen uns dabei auf die Angaben im *„Dictionary of National Biography“* und heben folgende Punkte hervor:

1. Wird unter der Überschrift „Sir Dudley Carleton“ nur ein einziger dieses Namens behandelt, nämlich der nachmalige Viscount Dorchester, der große Staatsmann, welcher einige Zeit Minister war und 1632 gestorben ist.

2. Heiratete dieser in zweiter Ehe eine Witwe, welche ihm fünf Kinder (Mädchen) in die Ehe brachte; von der ersten Frau hatte er keine Kinder.

3. War diese Witwe die Frau des ersten Lord Bayning, der später auch den Namen Lord Townshend führte, und ein Nachkomme dieses Lord stand zu unserem Vanbrugh in freundschaftlicher Beziehung. Man kann sich demnach ganz gut vorstellen, dass die zweite Frau des Lord Dorchester, welche nach zweijähriger Ehe wieder Witwe geworden war und fünf Töchter hatte, für die reichlich gesorgt war, zwei von diesen in die reiche Kaufmannsfamilie Vanbrugh hinüberheiraten ließ.

In dem kurzen Memoir, das in den Gesammtausgaben von 1759 und 1776 enthalten ist, wird, wie aus Cunninghams Biographie zu entnehmen ist, erzählt, dass Giles Vanbrugh, der Vater Johns, als Comptroller of the Treasury dort

wohnte, wo sein Vater so lange gelebt hatte, nämlich in Walbrook. Die Familie Vanbrugh war also zum größten Theile in London ansässig.

Über das Geburtsjahr Vanbrughs finden wir in *Colley Cibber's „Apology"*, sowie in *Mr. Cibber's „Lives of the Poets"* keine Angaben. Erst in dem eben erwähnten *Memoir* wird als Geburtsjahr 1666 und als Geburtsort der gewöhnliche Familienwohnsitz in London angegeben.

Alle späteren Biographen haben in der Folge dieses Jahr der Geburt angenommen, auch Leigh Hunt, welcher bei seiner Liebe zu Reflexionen an diese Bemerkung den Gedanken anknüpft, dass es eine merkwürdige Fügung des Geschickes sei, wenn dasselbe Jahr, welches so viele Greuel durch Feuer und Schwert gebracht hatte, auch im Stillen für die Vergnügungen des Lebens vorgesorgt habe.

Anders verhält es sich mit dem Geburtsorte. Seit D'Israëlis Aufsatz in den *„Curiosities"* ist man geneigt, als Geburtsort die Bastille in Paris anzunehmen. Auch Leigh Hunt folgt ihm in dieser Meinung, wenigstens hält er sie für nicht ausgeschlossen. Der Zweifel kam durch einen Brief Vanbrughs an Tonson zum Vorschein, welcher von dem bedauerlichen Processe Vanbrughs mit der Herzogin von Marlborough handelt; die betreffende Stelle lautet: *„. . . she (the Duchess of M.) has heartily endeavoured so to destroy my small fortune as to throw me into an English Bastile, there to finish my days, as I began them in a French one."* D'Israëli verstand diesen letzten Satz wörtlich und nahm nun an, dass Vanbrugh in der französischen Bastille geboren wurde. Cunningham tritt dieser Meinung entgegen; er will diese Stelle nicht wörtlich aufgefasst wissen, sondern in der Weise, dass die erwähnte Einkerkerung zu einer Zeit erfolgte, in welcher Vanbrugh vom Knaben zum Manne heranreifte, in der er im Übergangsstadium begriffen war, sodass in gewissem Sinne für ihn das Leben erst begann. Die letztere Deutung ist gewiss die wahrscheinlichere. Übrigens, wenn wir von diesem Briefe absehen, erfahren wir auch anderweitig, dass Vanbrugh in der Jugend in Frankreich war und auf dieser Reise wegen eines scheinbaren Vergehens auf die Bastille gebracht wurde. Kann nicht diese Einschließung mit der bekannten Anspielung in jenem

Briefe in Zusammenhang gebracht werden? Oder sollen wir zwei Internierungen in dem französischen Gefängnis annehmen, eine zur Zeit seiner Geburt und eine in seiner Jugend? Ersteres ist kaum anzunehmen, auch deshalb nicht, weil man sich nicht denken kann, was Giles Vanbrugh, der Zuckerbäcker (denn damals 1666 dürfte er kaum schon Comptroller of the Treasury gewesen sein) mit Weib und Kind — unser John ist der zweite Sohn — in Frankreich zu thun gehabt hätte. Kurz, lassen wir es, solange nicht triftigere Beweisgründe als der erwähnte Brief angegeben werden, gelten: Vanbrugh ist 1666 zu London im Kirchensprengel St. Stephens geboren.

Über seine Jugendzeit wissen wir fast gar nichts Positives. Alles, was von den Biographen mitgetheilt wird, ist Vermuthung. Nur zwei Thatsachen sind als sicher anzunehmen, 1. dass er eine Zeit hindurch in Frankreich lebte und, wie erwähnt, sich in der Bastille in Haft befand und 2. dass er den ersten Schritt in das öffentliche Leben als „*Ensign*“ in der Armee machte.

Es ist schon im voraus anzunehmen, dass unser Dichter, welcher nach Cibber eine sehr freie Erziehung genossen hatte, der Gewohnheit der Zeit gemäß, im frühen Alter nach Frankreich geschickt wurde. Colen Campbell spricht von dieser Sitte in der Einleitung zu „*Vitravius Britannicus*“, indem er sie als eine irrthümliche Art der modernen Erziehung hinstellt; er sagt, „man unternehme in England häufig Reisen in einem Alter, welches eher geeignet ist, sich durch die Unkenntnis und Parteilichkeit anderer täuschen zu lassen als selbst über das Verdienst der Dinge mit der Kraft der Vernunft zu urtheilen“.

Wir können diese Annahme der Continentreise aus seinen eigenen Schriften stützen. Vanbrugh verräth nicht allein eine genaue Kenntnis der französischen Sprache durch die meisterhaften Übersetzungen französischer Lustspiele, sondern geradezu eine große Gewandtheit im Gebrauche der französischen Conversationssprache — er hat nämlich in einem seiner Stücke in „*The Provoked Wife*“ eine Französin in ihrer Sprache redend eingeführt; wenn man diese Scenen liest, muss man zu der Überzeugung kommen, dass Vanbrugh die französische Sprache beinahe wie seine Muttersprache

beherrscht hat, ein Umstand, der uns wieder den Gedanken aufdrängt, er habe in Frankreich selbst diese Sprache erlernt.

Noch etwas ließe sich anführen. Er baute sich in „Vanbrug Fields" ein Haus, welches er „Bastile House" nannte. Sollte das nicht in Erinnerung an die Einkerkerung in der Jugend geschehen sein, oder etwa deshalb, weil er zufällig in der Bastille geboren wurde? Jugenderinnerungen sind bekanntlich die stärksten, und speciell eine so gewaltsame Behandlung im zarten Alter bleibt immer mit großer Lebhaftigkeit im Geiste haften; wir glauben sogar, dass noch eine Stelle eines Briefes, der schon gegen Ende seines Lebens geschrieben ist, auf dieses Ereignis anspielt: Er schreibt an seinen intimen Freund, den Brigadier William Watkins, am 28. August 1721 unter anderem über einen Architekten, dem er in ironischer Weise die Fähigkeit abspricht, eine hervorragende Stelle im Board of the Works einzunehmen, und fährt fort: *„What wou'd Mons. Colbert in France have given for such a man? I don't speak as to his architecture alone, but the aids he cou'd have given him, in almost all his brave designs for the police (Athenæum Nr. 3280).* Es ist möglich, dass er auch hier bei Erwähnung der polizeilichen Bestrebungen des Ministers Colbert an seine eigene Behandlung unter dessen Régime dachte. Der Minister Colbert starb 1683, und, wenn Vanbrugh im Alter von 15 Jahren ungefähr dorthin kam, so wäre dies der Zeit nach ganz gut möglich.

Nach diesen Erwägungen werden wir nun folgende Erzählung, die immer ohne Grund als Legende hingestellt wurde, für vollkommen glaubwürdig finden. Die Geschichte wird zuerst von Noble in der kurzen Biographie erzählt, erst D'Israëli spricht von ihr wie von einer Legende. Es wird erzählt, Vanbrugh sei in die Bastille gebracht worden, der Spionage verdächtig, weil man ihn eines Tages aufgriff, als er sich aus Fachinteresse die Anlage einer französischen Festung aufzeichnete.

Heimgekehrt, trat er in die Armee ein. Dies findet seine Bestätigung darin, dass Downes in seinem „Roscius Anglicanus" bei Erwähnung Vanbrughs immer das Wort *„Captain"* voransetzt.

Mehr wissen wir über seine Jugend nicht. Er war frei erzogen worden, hatte sogar die obligate Bildungsreise nach Frankreich gemacht und war dann jedenfalls nach der Heimkehr in die Armee eingetreten, wo er sich bald hervorgethan zu haben scheint.

Vanbrugh als Dichter.

In der Winter-Saison 1696/97 brachte das Drury-Lane-Theater zwei, das Lincoln's Inn-Fields-Theater ein Stück Vanbrughs als Novitäten auf die Bühne: das erstere „*The Relapse, or Virtue in Danger*“ und „*Aesop*“, das letztere „*The Provoked Wife*“.

Unser Dichter tritt also in die Öffentlichkeit, indem er in einem Alter von 30 Jahren zu gleicher Zeit mit drei Stücken hervortritt.

Es ist bekannt, dass das Erstlingswerk Congreves, des berühmtesten unter den Lustspieldichtern dieser Zeit, der 1672 geboren war, jedenfalls schon 1693 auf die Bühne gebracht und nach der Aussage des Dichters selbst sogar schon einige Jahre früher geschrieben wurde. Congreve stand in einem Alter von 21 Jahren bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Er hatte mit einem Stück begonnen, das ihm die Bewunderung Drydens, Southerns und Mainwarings und die Gunst und Unterstützung des Lord Halifax, des englischen Mäcenas, einbrachte; und, rasch emporsteigend auf der Leiter des Ruhmes, hatte er schon im Jahre 1700 die höchsten Stufen erklommen und eine Höhe erreicht, auf die ihm nur wenige mehr folgen konnten, auf der ihn das große Publicum nicht mehr verstand; sein letztes Stück, das großartige „*The Way of the World*“ ist aus Mangel an Verständnis kühl aufgenommen worden; im Alter von 28 Jahren bereits zog sich Congreve verdrossen und verbittert über die Verständnislosigkeit seines Publicums von der dichterischen Thätigkeit für immer zurück.

Wie erklärt es sich nun, dass Vanbrugh verhältnismäßig so spät in die Öffentlichkeit trat? Die Antwort ist jedenfalls die, dass er nicht von vornherein darauf ausgieng, Stücke für das große Publicum zu schreiben, sondern dass er nur zu seinem eigenen Vergnügen einige Scenen zu Papier brachte,

welche er, wenn vielleicht eine sehr günstige Gelegenheit sich zeigte, aber erst dann und nur dann einem Theater übergeben wollte. Ein Experiment mit dem Theaterpublicum der damaligen Zeit zu versuchen, wagte er nicht; denn wehe demjenigen, der ein schlechtes Stück vorführte! Cibber erzählt in seiner „Apology“, dass einem Dichter, der keinen Erfolg hat, nicht mehr Gnade erwiesen werde als einem notorischen Betrüger am Pranger. Jeder Narr, sagt er, wird ein Schöngeist (wit) und will den Dichter verspotten. *„They come now to a play like hounds to a carcass, and are all in a full cry, sometimes for an hour together, before the curtain rises to throw it amongst them.“* Einer solchen Möglichkeit wollte sich Vanbrugh, der immer über einen gewissen inneren Stolz verfügte, nicht aussetzen. Seine dichterischen Versuche mögen vielleicht ebenso bald begonnen worden sein wie die Congreves; denn, wie D'Israëli erzählt, hat er zur Zeit seiner Haft in der Bastille die Freilassung nur durch seine Geschicklichkeit im Aufsetzen komischer Scenen erlangt. Unbekümmert um Dichterruhm mag er aber seine Manuscripte beiseite gelegt haben; er sah ja sein Fach wahrlich nicht schlecht vertreten, gab es doch damals eine erhebliche Anzahl von Lustspieldichtern höheren und niederen Ranges. Nach seiner Rückkehr aus Frankreich trieb ihn nicht die Sehnsucht nach Ruhm auf die Bühne, sondern er trat in das Militär ein, führte ein ungebundenes Leben und gab sich gesellschaftlichen Unterhaltungen hin. Ja es mochte sein flottes Leben schon nahe an Leichtsinn streifen, wenn Cibber von ihm sagt: *„he had a heart above his income“*, und wenn er deswegen gezwungen war, von seinem Vorgesetzten, *Sir Thomas Skipwith,* den er nur sehr wenig kannte, eine Gefälligkeit anzunehmen, die er ihm später zurückerstattete. Was das für eine Gefälligkeit war, lässt sich leicht denken, wenn man es im Zusammenhange mit dem früher Gesagten findet. Es ist wohl der Schluss nicht ferneliegend, dass er auch anderweitig Anleihen machte, wenn er sogar die Güte eines hohen Vorgesetzten in Anspruch nehmen musste. Aber sein ausgelassenes und leichtsinniges Treiben währte nicht allzulange, und da ihn dieser Lebenswandel ins Unglück zu stürzen drohte, scheint er eine rasche Umkehr und Bes-

serung beschlossen und auch durchgeführt zu haben. Denn um diese Zeit war es, wie später gezeigt werden soll, wo er seine architektonischen Kenntnisse ausnützte, und um diese Zeit war es auch, wo er seine dichterischen Versuche wieder hervorholte, nicht mehr bloß zur Unterhaltung, sondern schon darauf bedacht, sie auf die Bühne zu bringen. Vanbrugh besuchte gewiss von nun an das Theater und schloss sich auch wahrscheinlich durch Vermittlung seines hochgestellten Gönners Sir Thomas Skipwith, der mittlerweile ein Antheilpatent an dem Drury-Lane-Theater erhalten hatte, an die Schauspieler an.

Es fragt sich daher: Wie stand es in damaliger Zeit mit dem Theater und wie mit den Schauspielern? Bekanntlich waren während der Republik Cromwells sämmtliche Theater geschlossen worden und nur in verstohlener Weise hatten Unterhaltungen stattgefunden. Im Jahre 1660 wurden die Theater wieder eröffnet, und von dieser Zeit an bis 1684 gab es zwei Theatergesellschaften in London, die des Herzogs und die des Königs. In diesem Jahre vereinigten sich beide zu einer einzigen Gesellschaft. Dieses Theater, welches damals in London überhaupt das einzige war, erreichte eine ungeahnte Höhe. Cibber spricht von dreizehn Schauspielern in dieser Zeit, die alle in gleicher Weise in ihrem Berufe ausgezeichnet waren. Diese Glanzperiode des englischen Theaters dauerte bis zum Jahre 1695. Mit demselben trat wieder eine plötzliche Änderung ein. Downes, welcher in der Einleitung zu seinem „Roscius Anglicanus“ angibt, den Proben und Aufführungen der Stücke beigewohnt und mit den Dichtern und Schauspielern in persönlichem Verkehr gestanden zu haben, so dass er im Stande sei, die Wahrheit zu berichten, erzählt in dieser Schrift (S. 43), dass ein Streit ausgebrochen sei zwischen den vereinigten Patentinhabern und den bedeutendsten Schauspielern, namentlich Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry. Diese beklagten sich über Bedrückung von Seite ihrer Herren und wandten sich an Lord Dorset, dem damaligen Lord Chamberlain, der wirklich auch durch Verwendung von Sir Robert Howard auf die Seite der Schauspieler trat. Ihre Klagen wurden für gerechtfertigt gefunden und ihnen eine eigene, getrennte Licenz zur

Bildung einer neuen Schaubühne bewilligt. Congreve, Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry u. a. gründeten das *New Theatre in Lincoln's Inn Fields* und eröffneten das Haus am 30. April 1695 mit *Congreve's „Love for Love"*.

Nun waren die besten Kräfte aus dem alten Hause in Drury-Lane ausgezogen. Kein Wunder daher, wenn dieses mit einem Schlage die Bedeutung verlor, und sich das angesehene und eigentliche Theater-Publicum dem neuen Theater zuwandte, wo man Namen von gutem Klange hören konnte, wie Congreve unter den Dichtern, Betterton unter den Schauspielern.

Es stand sehr schlecht mit dem alten Theater; es hatte keine erprobten Schauspieler sondern nur Anfänger in der Kunst und auch kein Publicum. Die Schauspieler, welche zurückgeblieben waren, hatten bis jetzt nur unbedeutende Rollen gespielt, sie waren sozusagen nur Lehrlinge gewesen; mit einem Schlage nun sollten sie größere Rollen übernehmen. Den *„Patentees"* aber war es hauptsächlich um das Publicum zu thun, und sie sannen auf Mittel, die aristokratischen Kreise wieder in ihr Theater zu locken. Es war bis jetzt Brauch gewesen, die Dienerschaft der einzelnen Herrschaften während des letzten Actes in die Gallerie gehen zu lassen; nun gestattete man ihnen freien Eintritt zu dem ganzen Stück. Dadurch, hoffte man, würden die Diener veranlasst, bei ihren Herrschaften für das Theater ein gutes Wort zu reden und auch mit dem Beifall nicht zu kargen, so oft der Vorhang fiel. Neben diesem Mittel ergriff man noch ein anderes. Man ließ viele gewöhnliche Leute und unreife Bürschchen vornehmer Häuser *(unlicked cubs of condition)* auf die Bühne gehen, für oder manchmal auch ohne Geld. Wenn wir uns also das Publicum im Drury-Lane-Theater vergegenwärtigen, so haben wir eine sehr gut besuchte Gallerie, nur schwach oder gar nicht besetzte Logen *(side- and front-boxes)* und ein Parterre, angefüllt von Kritikern, Dichtern und Dichterlingen, Schöngeistern, kurz von der Intelligenz; im Hause zerstreut dann die zweifelhaften und manchmal nicht mehr zweifelhaften Gestalten aus der Damenwelt mit ihren *„vizard masks"*.

Unter solchen Verhältnissen waren natürlich die Einnahmen so schwach, dass die Schauspieler nicht gehörig

gezahlt werden konnten; aber sie ließen den Muth nicht sinken, ja einige legten große Ausdauer und regen Fleiß an den Tag. Da ist namentlich Colley Cibber zu nennen, dessen hauptsächliches Talent war, Charaktere darzustellen nach der Art des Sir Fondlewife in *Congreve's „Old Bachelor"*, komische Figuren, die sich sowohl durch ihre Handlungsweise im Gange des Stückes lächerlich machen als auch durch ihr geckenhaftes Äußere und Gebaren beim Zuschauer Lachen erregen, meistens Leute vornehmeren Standes mit dem Prädicat „Sir" oder gar „Lord". So spielte er auch den Lord Touchwood in *Congreve's „Double Dealer"*. Da es nach Cibbers Angabe nicht viele Stücke mit solchen Charakteren gab und die Noth ihn zwang, seiner Familie Geld nach Hause zu bringen, so setzte er sich selbst hin und schrieb ein Stück mit einem solchen Helden, nämlich *„Sir Novelty Fashion, or Love's Last Shift, or The Forl in Fashion"*.

Das Stück hatte wohl keinen ungetheilten, aber doch einen nicht geringen Erfolg. Southern und Dorset priesen es sogar über alle Maßen. So viel ist aber gewiss: Die Schauspieler entledigten sich bei der ersten Aufführung im Jahre 1696 ihrer Aufgabe besser als man erwartet hatte; Cibber besonders erntete reichen Beifall nicht nur als Dichter, sondern auch als Darsteller der Titelrolle. Auch an Verbruggen, Johnson, Pinkethman und an den Damen Mrs. Cibber, Mrs. Kent zeigte das Theater strebsame und bildungsfähige Darsteller. Vanbrugh beachtete dies wohl. Er sah, dass das Theater doch etwas ausrichten könne, wenn es passende Stücke zu geben hätte; ferner fand er in dem Stoff selbst eine Anregung und in gewisser Weise vielleicht eine Ähnlichkeit mit etwa schon vorhandenen Skizzen, die er seinerzeit in den Mußestunden entworfen hatte. Er glaubte daher eine günstige Gelegenheit gekommen, seinem Gönner und Antheilhaber am Theater jetzt an die Hand gehen zu können. Cibber berichtet uns, dass Vanbrugh nach drei Monaten ein Stück fertig hatte, das zu seiner großen Freude eine Fortsetzung des seinigen war, nämlich „The Relapse, or Virtue in Danger". Es ist nicht hier der Ort, die Übereinstimmungen und den Zusammenhang zwischen beiden Stücken festzusetzen, aber das eine sei erwähnt, dass in dem „Relapse", welches aus zwei

Handlungen besteht, eine Handlung hervortritt, die nicht eine Fortsetzung des Cibber'schen Stückes ist, sondern eine freie Erfindung unseres Dichters.

Weil die Saison 1695/96 schon zu weit vorgeschritten war, so wurde die Aufführung bis zur nächsten verschoben, und im Herbst 1696 gieng Vanbrughs „Relapse“ zum erstenmale über die Bretter. Miss Cross, ein junges neuengagiertes Mädchen, sprach den Prolog: Sie wendet sich an die Damen und stellt den Dichter als einen Schriftsteller hin, der nicht erwerbsmäßig aus Mangel an Geld schreibt, sondern, wie der Dichter sie scherzweise sagen lässt *„for want of wit“*, was ins Ernste übersetzt jedenfalls heißen soll „zum bloßen Zeitvertreib“; es sei nicht zu wundern, fährt sie fort, wenn die Dichtung eine Missgeburt sei, denn der Dichter sei erst sechs Wochen mit den Musen vereinigt; gleichwohl habe er aber ein solches Thema gewählt, dass, wenn der Witz noch so gering sei, wenigstens ein Schimmer von Geist darin zu finden sein werde, nämlich das Thema eines „beau“. Nun wendet sie sich an die „beaux“ und verbietet ihnen das Stück anzugreifen: Sie hätten eine andere Aufgabe; die Natur habe sie für nichts erschaffen als für ihre Dirne.

Wenn man diesen Prolog mit Aufmerksamkeit liest, so sieht man schon hier, worauf es Vanbrugh bei seinen dichterischen Bestrebungen ankommt. Er stellt die Stutzer den Damen gegenüber, mit der Absicht, diesen zu zeigen, wie verabscheuungswürdig es sei, die Gesellschaft jener zu suchen, welche sich immer nur im Kreise liederlicher Dirnen bewegten. Es liegt zwischen den Zeilen eine Mahnung an die Frauen: „Verkehret nicht mit Leuten, die eurer nicht würdig sind“.

Es folgte dann das Stück selbst, voll Bewegung und voll Leben, allerdings ziemlich lang, aber nicht langweilig. Die Zuschauer sahen einen „beau“ auf der Bühne, wie sie noch nie gesehen hatten, weder im Leben noch auf dem Theater; es mochte der eine oder der andere diesem nahegekommen sein, vielleicht mancher wirkliche Lord mochte in diesem oder jenem Falle gerade so gesprochen und gerade so gehandelt haben; aber alles zusammengenommen, stellt sich dieser Lord Foppington als ein Unicum dar, als die

höchste Vollendung eines Stutzers in seiner Art. Cibber hatte in seinem Stücke einen Sir Novelty Fashion gegeben, wie er ihn durch die Tradition der Bühne her kannte, der nicht viel vom wirklichen Leben an sich hatte, vielleicht außer der Kleidung gar nichts. Aber Vanbrugh adelt diesen Sir zum Lord und macht aus einer mechanischen Bühnenfigur eine Gestalt mit Fleisch und Blut, wie sie leibt und lebt. Aber noch etwas. Cibber hat in seinem „Love's Last Shift“ der Tugendhaftigkeit einer Frau, die von ihrem Gatten in treuloser und abscheulicher Weise verlassen wurde, soviel Kraft beigemessen, dass sie im Stande ist, diesen Mann, der durch zehn Jahre hindurch ein verlottertes und ausschweifendes Leben geführt hat, wieder an sich zu fesseln und auf den Weg der Tugend nicht allein zu führen, sondern auch auf demselben festzuhalten.

Vanbrugh zeigt nun in seinem Stück — und danach ist der Titel „The Relapse“ gewählt —, dass eine solche Bekehrung nicht von Dauer sein kann, dass die Tugend der Frau allerdings weiter bestehen, der Mann aber, der so lange Zeit dem Laster gehuldigt hat, nicht mit einem Schlage ein Heiliger werden kann; und er lässt ihn wieder in seine gewohnten Sünden zurückfallen. Auch da können wir wieder eine Absicht unseres Dichters erkennen, welcher nicht einen Finger breit von dem Natürlichen abgehen will: Ein lasterhafter, verlotterter Mensch, ein Mensch, der nicht den sittlichen Halt in sich hat, der nicht die wahre Liebe in seinem Herzen spürt, der ein „Loveless“ ist (wie dieser Held des Stückes heißt), darf nicht in den Ehestand eintreten.

Wenn auch nicht mehr als diese zwei Punkte hervorgehoben werden, so lässt sich doch schon der ungeheure Erfolg des Stückes begreifen. Es war 1. die Lieblingsfigur der damaligen Bühne von dem damals besten Schauspieler in diesem Fache in ihrer Vollendung vorgeführt worden; es war 2. der Stoff durch die Anknüpfung an einen bekannten und durch die originelle, wir möchten sagen, ungenierte Fortführung desselben ein interessanter geworden. Man mochte über die moralische Beschaffenheit der Fortsetzung denken, wie man wollte, aber albern und unsinnig oder gar langweilig wird sie niemand gefunden haben.

Wie mussten aber die Zuschauer überrascht sein, wenn sich am Schlusse des Stückes der Vorhang erhob, und als Sprecher des Epilogs, der immer die Partei des Dichters zu ergreifen pflegte, Lord Foppington auftrat, derselbe Lord, dem im ganzen Stück so hart mitgespielt, der so sehr verlacht und zuschanden gemacht wurde! Mit großem Scharfsinn und erstaunlichem Witz lässt Vanbrugh in der denkbar ironischesten Weise den Lord zum Worte kommen und Protest erheben gegen eine so ungerechte und unverdiente Behandlung von Seite eines Dichters; er lässt ihn seine Revanche finden, indem er ihm ungefähr folgende Worte in den Mund legt: „Ein Dichter, der gegen einen solchen Stand ankämpft und ihn verspottet, wie die Lords sind, verdient eine gewaltige Züchtigung; denn er vergreift sich an den staatserhaltenden Elementen; gute Kleider hätten bis jetzt immer die Könige gestützt, nur die Lumpigen und Zerrissenen (slovens) seien Verräther gewesen. Daher dürfe man einen solchen Stand nicht verlachen und dürfe demjenigen, der sich doch dazu erkühnt, nicht einen Kern Witz lassen, vielmehr müsse man dessen Stück und ihn selbst verdammen." Es sprach sich also der Dichter selbst das Verdammungsurtheil über sein Erzeugnis aus.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, war es nicht ein schablonenmäßig verfasstes Lustspiel, wie so viele derartige Producte, die in damaliger Zeit wie Pilze aus dem Erdboden herauswuchsen, sondern es lag etwas Neues, Sensationelles darin. Der erste Versuch in der Öffentlichkeit war unserem Dichter glänzend geglückt; das Theater hatte ein Zugstück allerersten Ranges erworben, das noch lange Jahre hindurch immer wieder aufgeführt wurde.

Die erste Vorstellung war allerdings nicht ohne Störung abgelaufen; ein unangenehmer Zwischenfall trat durch die Trunkenheit eines Bühnenmitgliedes ein. Vanbrugh selbst erzählt in der Vorrede zu dem Stück, dass ein Schauspieler, der von 6 Uhr früh bis zur Zeit der Aufführung auf die Gesundheit seiner Geliebten getrunken hatte, im berauschten Zustande auf die Bühne kam, so dass für seine Partnerin im Spiele gefürchtet wurde. Dieser Schauspieler war, wie uns Cibber in seiner „Apology" mittheilt, Powell, der nach Bonfort die Hauptrollen übernommen hatte, jedoch

bald durch einen bedeutenderen und fleißigeren in Schatten gestellt wurde, nämlich von Wilks, der für die theatralischen Bestrebungen Farquhars von größter Wichtigkeit ist. Powell, so erzählt Cibber, war überhaupt selten nüchtern, und auch im Spiel war er immer zu erkennen als „der alte, betrunkene Powell!“

Wir haben keine Aufzeichnungen, wie viele Vorstellungen aufeinander folgten, jedenfalls aber drei; denn am dritten Abend, wie wir wissen, wurde ein neuer Prolog gesprochen und zwar von Mrs. Verbruggen, einer auch nicht unbedeutenden Schauspielerin. Im ersten Prolog hatte Vanbrugh in ausgelassener Weise Entschuldigungen vorgebracht, dass dieses Stück zu früh zur Welt gekommen sei und deshalb manche Fehler an sich habe, aber doch wegen des einfachen Themas manches Gute in sich schließen werde; und dann hatte er sich erst an die „beaux“ gewendet und ihnen kurzweg alle Kritik untersagt; jetzt lässt er aber überhaupt jede Entschuldigung fallen, und sogleich mit dem ersten Satze beginnt sein Spott über diese Leute. Wiederum werden sie im Verhältnis zu den Damen vorgenommen: Es wird gezeigt, wie der Stutzer nicht im Stande ist, in dem Weibe durch seine Reden oder Handlungen irgend eine Regung der Freundschaft oder des Mitleids, des Ärgers oder der Liebe hervorzubringen, wie daher auch dieser Prolog an ihnen ohne Eindruck vorübergehen werde. Er charakterisiert sodann in höchst ironischer Weise das Vorgehen dieser Gecken bei ihren Liebeshändeln, ihr Benehmen in den Logen, wo sie alle möglichen Kunststücke und Reize zeigen und die Damen mit ihren Grimassen, ihren linkischen Bücklingen und — garstigen Gesichtern unterhalten; schließlich stellt er sie dem Publicum sogar als zweite Schauspieler vor, die zwischen jedem Acte ein „Interlude of fools“ aufführen werden, welches gleichsam die Erläuterung zu dem eigentlichen Stück geben soll. Vanbrugh ist also hier um einen Schritt weiter gegangen; er erkennt sie nicht bloß nicht als Kritiker an, sondern er zieht sie gleichsam aus dem Zuschauerraum auf die Bühne; sie müssen die Erklärung und das Verständnis für das Stück liefern.

„*The Relaspe*“ hatte unstreitig auf der Bühne gefallen,

da es, wie bereits ausgeführt wurde, eine Neuerung bedeutete. Aber die Kritiker giengen mit dem Lustspiel nicht glimpflich um; sie warfen ihm hauptsächlich zwei Fehler vor: „Bawdy und Blasphemy“. Wir können von vornherein vermuthen, von welchen Ständen diese Vorwürfe erhoben wurden: Der erste hauptsächlich von den Lords, die im Stücke angegriffen wurden, den Anhängern des alten Königthums aus dem Hause Stuart, welche die Zügellosigkeit unter das Volk gebracht hatten und nun mit Schrecken und Entsetzen dieselbe wirklich unter ihnen sahen. Der zweite Vorwurf hat seinen Ursprung im Kreise der Geistlichen, die derselben Partei angehörten, jener Geistlichen, die nach Art Colliers mit zähester Anhänglichkeit an dem vertriebenen Königshause festhielten; auch sie waren in jenem Stücke scharf gegeißelt worden.

Vanbrugh trat nun diesen Angriffen vor allem als Whig entgegen und zweitens als unabhängiger Protestant, vielleicht als ein Atheist im damaligen Sinne des Wortes. In diesem Sinne ist daher seine köstliche Vorrede zu „The Relapse“, in der Ausgabe des Jahres 1697 gehalten. Wie im Prolog in witziger heiterer Weise, gesteht er hier in ernster Weise ein, dass er sich der Fehler bewusst ist, die dieser „Frühgeburt“ anhaften. Aber gegen die zwei genannten Angriffe, „die von einem Theile der Stadt ausgehen“, will er sich vertheidigen; dies geschieht aber nur damit, dass er bekennt, er finde diese Fehler nicht heraus. Nun, diese Vertheidigung dürfen wir ihm nicht gutheißen. Es ist eben keine Vertheidigung. Er antwortet nicht so, dass er die Angreifer widerlegt, sondern damit, dass er sie in der schroffsten Weise heruntersetzt. Nur die Damen von wirklich gutem Rufe sind ihm maßgebend, und „diese“, sagt er, „könnten das Buch ohneweiters neben ihr Gebetbuch legen“. Aber diejenigen, welche sich einbilden, mit ihnen in gesitteter Weise zu verkehren, während sie aus jedem Ausdruck eine Zote herauszubringen suchen, diese „wohlerzogenen“ Personen werde er immer zu seinen Feinden haben, da er gewiss niemals etwas so Zügelloses schreiben werde, dass er sie zufrieden stellen könnte. Er schleudert also den Vorwurf der „Bawdy“ zurück auf die Angreifer. Am ärgsten aber wird den Geistlichen mitgespielt, und es

dürfte nicht uninteressant sein, diese Stelle wörtlich anzuführen: „*As for the saints (your thoroughpaced ones, I mean, with screwed faces, and wry mouths) I despair of them, for they are friends to nobody. They love nothing but their altars and themselves. They have too much zeal to have any charity; they make debauches in piety, as sinners do in wine; and are so quarrelsome in their religion, as other people are in their drink: so I hope nobody will mind what they say.*“ Wiederum eine Herabsetzung bis zum Äußersten; sie sind zu schlecht, als dass man sie berücksichtigte. Nicht allein, dass er sich nicht entschuldigt, geht er noch weiter. Er hatte im Stücke einen Geistlichen auf die Bühne gebracht, der nur durch Bestechung zu dem Festhalten an der Erklärung der bereits vollzogenen Heirat gezwungen wird; nun aber, wenn jemand, wie er sagt, mit plattgetretenen Schuhen, einem kleinen Bande, fettem Haar und schmutzigem Gesicht, der mit Rücksicht auf sein höheres Alter klüger sei als er, wenn ein solcher über diese Geschichte beleidigt wäre, so wollte er öffentlich widerrufen und sagen, dass er gelogen habe, als er behauptete, die Geistlichen verließen niemals ihren Halt; „for in that little time I have lived in the world, I thank God, I have seen 'em forced to it more than once.“ Sollte aber, fährt Vanbrugh fort, ein ehrenhafter Mann der Stadt beleidigt sein, so thäte es ihm sehr leid und er hoffe, dass er von ihm so sanft als möglich zurechtgewiesen werde, wenn er bedenke, dass er keine andere Absicht hatte als zu unterhalten trotz der Frauen und trotz der Steuern.

Zum Schluss kommt er auf den bereits erzählten Zwischenfall zu sprechen, der sich bei der ersten Aufführung ereignete, und bei dieser Gelegenheit versetzt er einer bestimmten Dame einen ziemlich starken Hieb. Er sagt, bei der ersten Darstellung des „Relapse“ sei ohne sein Verschulden beinahe der Vorwurf der „Bawdy“ gerechtfertigt gewesen; freilich, meint er, wäre eine gewisse Dame *(let no one take it to herself that's handsome)* darüber sehr befriedigt gewesen; jene Dame, die sich über den unpassenden Schluss des Stückes aufgehalten hat, hätte vielleicht darin einen besseren gesehen. Es liegt eine Art boshafter Ironie in diesen Worten.

Wenn wir die ganze Vorrede überblicken, so sehen

wir also Vanbrugh nicht gewillt, sich zu vertheidigen, sondern er stellt alle jene, die sein Werk angegriffen haben, als incompetent hin, indem er ihnen selbst den Fehler zuschreibt, den der Betreffende dem Stücke beilegen will. Und alles dies geschieht mit der schärfsten und beißendsten Ironie. Nur die Damen nimmt er aus und jene ehrenhaften Männer, die wert seien, dass man ihre Freundschaft besitze und ihre Rathschläge höre. Unter den Damen aber, soviel ist gewiss, hat er eine Feindin, die jedenfalls in näherer Beziehung zu ihm stand und nicht hübsch war, der er vielleicht einige Zeit den Hof gemacht hatte, von ihr aber zurückgewiesen wurde. Es wäre dann vielleicht dieselbe, der er das einzige uns von ihm erhaltene Gedicht mit der Überschrift: „*To a Lady more cruel than fair*“ (Leigh Hunt: XX) zugewendet hat. Wann es geschrieben wurde, ist nicht festzusetzen, gewiss ist nur, dass es vor 1714 verfasst ist, in welchem Jahre er zum Ritter geschlagen wurde; denn es heißt am Schlusse nicht Sir, sondern Mr. Es wäre immerhin nicht unmöglich, dass es aus dieser Zeit des ersten Auftretens unseres Dichters stammt.

Vanbrughs Erstlingswerk hatte also Aufsehen gemacht und wird gewiss volle Häuser eingetragen haben; aber es hatte auch viel böses Blut gemacht, besonders durch die hämischen Verspottungen der Geistlichkeit und der geckenhaften Lords.

Wenn man sich auf das Theater allein beschränkt, so muss man sagen, dieses Stück hat dem im Verfalle begriffenen Theater neues Leben eingehaucht. Cibber erzählt selbst, wie er und seine Collegen wieder beliebter wurden, namentlich er selbst; die Verachtung, unter der sie lange Zeit gelitten hatten, schwand nun wieder, und in das Drury-Lane-Theater kam wieder neues Leben. Vanbrugh konnte sich somit sagen, dass er einen Theil der Schuld an Sir Thomas Skipwith abgetragen hatte.

Aber nicht allein mit diesem Stücke, sondern auch mit einem zweiten wollte er sich erkenntlich zeigen, und dieses ist „Aesop“. Die *Comedy Aesop* wurde daselbst in derselben Saison aufgeführt und zwar zeitlich noch vor „*The Provoked Wife*“, einem Stücke, das in dem anderen Theater gespielt wurde; denn in dem Prolog zu letzterem

heißt es: *„Three plays at once proclaims a face of brass, No matter what they are; that's not the case; To write three plays e'en that's to be an ass.“* Diese Stelle besagt unzweifelhaft, dass zwei Stücke bereits geschrieben und auch dem Publicum bekannt waren. Cibber sagt über die Zeit der Aufführung nur, dass es um dieselbe Zeit wie „The Provoked Wife“ oder nicht viel später dargestellt wurde. Es ist dies kein Beweis, aber auch kein Hindernis unserer Annahme. Cibber interessierte sich eben mehr für das Drury-Lane-Theater und kümmerte sich um die Aufführungen der anderen Bühne weniger. Wenn nun „The Relapse“, woran nicht zu zweifeln ist, zuerst gegeben wurde, so ist das nächste natürlich „Aesop“, und es musste in der eingangs erwähnten Saison zur Darstellung gebracht worden sein. Dazu kommt noch etwas anderes. In der Vorrede zu „Aesop“ wird auf die noch nicht beendigten Friedensverhandlungen, welche zu Ryswick gepflogen wurden, angespielt, und dieser Friede wurde am 20. September 1697 abgeschlossen.

„Aesop“ ist die Übersetzung und Bearbeitung von *Boursault's „Esope à la ville“*, einer sogenannten Schubladen-Komödie *(pièce à tiroir)*: eine Handlung im Hintergrunde; der Held derselben tritt aber so in den Vordergrund, dass er die wichtigste und erste Person ist; um ihn dreht sich alles, die Vertreter der verschiedensten Stände suchen ihn auf, um sich bei ihm Rath zu holen.

Wie bereits erwähnt, war es Vanbrugh um die Hebung des Theaters zu thun, welches noch junge und unerprobte Kräfte hatte. Wenn er nun ein französisches Schubladenstück überarbeitete und der Bühne übermittelte, so kam er der Leistungsfähigkeit des Theaterpersonales entgegen, welches damals aus einem bedeutenden Schauspieler, der alle anderen überragte, und einer großen Zahl weniger guter, unerfahrener Bühnenkräfte bestand; es konnte sich demnach jeder in dem Stück eine kleine Rolle wählen, die ihm in Anbetracht der Kürze nicht viel Schwierigkeiten machte; ferner hatte Cibber selbst aus mehrfachen Gründen die Eignung zur Darstellung der Titelrolle: 1. War er der beste Schauspieler im Theater: er konnte daher die Hauptrolle übernehmen; 2. in Bezug auf seine Gestalt und sein Äußeres war er für die Rolle des

moralisierenden und predigenden „Aesop“ wie geschaffen; er sagt in seiner „Apology“ (S. 148) von sich, dass er nicht allein eine magere und nicht wohlgestaltete Erscheinung war (allerdings setzt er hinzu *„tho' then not ill made“*), sondern auch einen dunklen, blassen Teint hatte.

Es drängt sich nun die Frage auf, warum Vanbrugh gerade dieses Stück wählte, von dem er im Prolog sagt, es sei *„barren of all the graces of the stage, barren of all that entertains this age“*, da nichts darin enthalten sei, was dem Zuschauer gefalle, sondern nur ermüdende Belehrungen. Die Antwort auf diese Frage dürfte in der Vorrede zu „Aesop“ zu lesen sein. Er erzählt dort, dass das Original, als es vor sechs Jahren in Paris aufgeführt wurde, anfangs nicht besonders gefiel, aber allmählich die Zuhörer so sehr fesselte, dass sie in immer größeren Scharen herbeikamen. Vanbrugh erwartete zwar wegen der nationalen Verschiedenheit der beiden Völker, nicht denselben Erfolg in England *(Their country abounds in cork, ours in lead)*, doch mochte ihn die begeisterte Aufnahme, die das Stück in Paris gefunden hatte, zur Ausführung der Arbeit veranlasst haben. Die Rücksicht auf die bestehenden Theaterverhältnisse und die Hoffnung auf einen ähnlichen Erfolg wie in Paris haben ihn also geleitet. Aber nach *Cibber's „Lives“* wurde das Stück nur kühl aufgenommen und nur acht- oder neunmal nacheinander gespielt; gleichwohl blieb es, wie aus *„Some Account“* hervorgeht, lange Zeit ein ständiges Repertoirestück des Drury-Lane-Theaters.

Mit *„The Relapse“* und *„Aesop“* nun hatte Vanbrugh seine dichterische Laufbahn auf dem Drury-Lane-Theater begonnen, um Sir Thomas Skipwith für eine Gefälligkeit eine Gegengefälligkeit zu erweisen.

In derselben Saison kurz nach „Aesop“ wurde, wie bereits erwähnt, in Lincoln's Inn Fields „The Provoked Wife“ gegeben. Wie Vanbrugh im Drury-Lane-Theater Rücksicht auf die Schauspieler genommen hatte, so auch hier. Allerdings war es hier nicht so sehr nothwendig; denn die Schauspieler dieser Bühne waren alle erprobt und tüchtig; wir erinnern an Betterton, die bekannte Bühnengröße dieser Zeit, an Mrs. Bracegirdle, den Liebling der Bühne, und Mrs. Barry, ferner spielten in dem Stück noch

Mrs. Bowman, die Tochter eines Freundes Bettertons, welche dieser in seinem Hause erziehen ließ, und die nach Curll eine sehr hübsche Erscheinung war. Verbruggen war jedenfalls von dem Drury-Lane-Theater in das Lincoln's Inn Fields Theater übergetreten; denn seinen Namen haben wir auch unter den Personen des „Relapse" und „Aesop" gefunden. Es war dies nicht unmöglich. Es existierte wohl ein Erlass des Lord Chamberlain seit der Mitte der Regierungszeit Wilhelms, dass kein Schauspieler irgendwelcher Truppe von einem Haus zu dem andern übertreten dürfe ohne Entlassung oder Erlaubnis des Lord Chamberlain; diese Verordnung aber wurde, wie Cibber erzählt, in einseitiger Weise behandelt, indem nämlich nur diejenigen Schauspieler bestraft wurden, welche von Lincoln's Inn Fields in das königliche Theater übergiengen, diejenigen hingegen, welche letzteres verließen und in das erstere eintraten, leer ausgiengen. Dies erklärte sich daraus, dass das neue Theater in Lincoln's Inn Fields unter dem Schutze einflussreicher Männer, wie des Lord Halifax und anderer Lords stand, kurz von der herrschenden Whigpartei protegiert war. Lord Halifax, der frühere Earl of Montague, war es, der, wie uns Congreve in seiner Widmung des Stückes „*The Way of the World*" mittheilt, einen Kreis von berühmten Künstlern, Gelehrten und Dichtern um sich versammelte; der Conversationston in den Lustspielen Congreves ist nach der Angabe des Dichters selbst derjenige dieser vornehmen Vereinigung. Außerdem war Lord Halifax ein Freund und Bewunderer Bettertons, und bekanntlich hatten Congreve und Betterton zugleich mit Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry die Licenz des Theaters inne.

Auch Vanbrugh dürfte wohl diesem Kreise im Hause des Lord angehört haben, wenigstens seit der Aufführung des „Relapse", da Cibber von dem Lord Halifax sagt, „dass er ein Freund sowohl wie ein Bewunderer des Sir John Vanbrugh war". Ferner erzählt Cibber, dass „*The Provoked Wife*" einmal bei Gelegenheit einer dieser Zusammenkünfte dem Lord vorgelesen wurde, als das Stück, noch nicht fertig ausgearbeitet, auf losen Blättern geschrieben war; es habe ihm sehr gut gefallen und er hätte Vanbrugh ersucht, es noch einmal durchzusehen und

auf dem Theater in Lincoln's Inn Fields aufführen zu lassen.

Wann dieses Stück entstanden ist, lässt sich nicht feststellen. Immerhin ist die Meinung Cibbers, dass es schon vor „The Relapse“ geschrieben sein mochte, keineswegs unglaubwürdig.

„*The Provoked Wife*“ ist ganz nach der Art der Lustspiele Congreves gehalten, einheitlich in der Anlage und Durchführung der Handlung. Was die Charaktere anbelangt, so hat Vanbrugh in diesem Stücke besonders zwei zu großer Vollendung gebracht, nämlich den verrohten, fast thierischen Schlemmer in Sir John Brute und das zimperliche, affectierte Dämchen, das immer von ihrer Französin begleitet ist, in Lady Fancyful. Für uns ist letzteres wieder von Interesse, da unser Dichter vielleicht wieder dieselbe Dame vor Augen hatte, die er in der Vorrede zu „Relapse“ erwähnt, und die in dem bekannten kleinen Gedichte eine Rolle spielt.

Das Thema, das er in diesem Stücke behandelt, ist das der Unhaltbarkeit der Ehe in dem Falle, als der Gatte ein Mann ist nach der Art des Sir John Brute, auf der anderen Seite die Verherrlichung der „*constancy*“ dem geliebten Gegenstande gegenüber, der unwandelbaren Treue auch dann, wenn der Gegenstand der Liebe in den Stand der Ehe eingetreten ist; „nur wenn ‚constancy‘ und die Einrichtung der Ehe zusammenfallen sei das wahre Glück vorhanden“. Vanbrugh legt seiner Lieblingsfigur des Stückes folgende Worte in den Mund: „*Constant: Though marriage be a lottery, in which there are a wondrous many blanks; yet there is one inestimable lot, in which the only heaven on earth is written. Would your kind fate but guide your hand to that, though I were wrapped in all that luxury itself could clothe me with, I still should envy you*“ (Act V, Scene 5). Dies war auch die Denkungsweise Vanbrughs in damaliger Zeit. Er war ein Feind der Ehe, ja er gieng so weit, dass er in dem Stücke sogar die Sache derjenigen Frauen vertrat, welche, durch das wüste Treiben ihrer Männer gereizt, die Ehe brechen.

Der Erfolg des Stückes war jedenfalls ein großer. (Cibber berichtet uns darüber nicht, er nennt es nur „*an*

excellent comedy"). Wir dürfen es schließen, da es von ausgezeichneten Schauspielern aufgeführt wurde und gerade Betterton eine Rolle spielte, die ihm besonders zusagte, die des lärmenden und polternden Sir John Brute.

Am Schlusse des Stückes wurde ein Epilog gesprochen, der von einem anderen Verfasser herrührt, wie die Überschrift *„by another hand"* besagt. Dieser Epilog ist ganz eigenartig. Er besteht aus einem Gespräch, das, wie zufällig, aus dem Stegreif von den beiden Lieblingen der Bühne, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry, geführt wird. Das Interesse an demselben liegt hauptsächlich darin, dass er uns Einblick gewährt in die Theaterverhältnisse der damaligen Zeit: Die Schauspielerinnen selbst bitten hier um die Gunst des Publicums in einer Weise, die heute höchstens in ganz gewöhnlichen Volkssängergesellschaften möglich wäre. Sie machen die Zuhörer aufmerksam, dass am dritten und sechsten Tage für sie gespielt werde, d. h. zu ihren Gunsten, und dass derjenige, der dieses Stück herabsetze, Gefahr laufe, nicht mehr hinter die Scene zugelassen zu werden, zeige er aber seine Zufriedenheit dadurch, dass er an den betreffenden Tagen das Theater besuche, so würden sie wieder mit ihm Frieden schließen und sich gegen ihn dankbar erweisen; Mrs. Bracegirdle fügt in höchst leichtfertiger Weise hinzu *„and we have wherewithal"*.

Das heitere, vielleicht etwas zu ausgelassene Mädchen sprach den Prolog. Hier erkennen wir wieder den echten Vanbrugh. Er stellt sich selbst als *„scribbling fool"* hin, als welchen man ihn bald in der Öffentlichkeit bezeichnen werde und fügt hinzu:

„And that the satire may be sure to bite,
Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!
And grant some ugly lady may indite."

Es klingt fast, als ob er die heftigen Angriffe, die von einem Geistlichen ausgehen und seine Stücke treffen sollten, geahnt hätte, und wieder auf jene bekannte Dame anspielte. Und nun hält er sich dagegen auf, dass man so unbarmherzig mit seinen Stücken umgegangen sei, dass man überhaupt gegen Anfänger keine Rücksicht kenne; dies sei aber nur in England der Fall, andere Völker würden nur den un-

verbesserlichen Sünder geißeln, sonst aber in sanfter Weise die Fehler des Lehrlings in der Kunst zu verbessern suchen, damit er, wenn er wieder schreibe, sie vermeiden könne.

„*But 'tis not so in this good-natured town;*
All's one, an ox, a poet, or a crown. (Welche Zusammenstellung!)
Old England's play was always knocking down."

Ob nun Englands Bühne wirklich immer niedergedrückt wurde oder nicht, so viel ist gewiss, dass noch niemals ein so scharfer, so feuriger Angriff auf sie gemacht wurde wie kurz nach dem Erscheinen der beiden Stücke Vanbrughs: „*The Relapse*" und „*The Provoked Wife*". Seine scherzhafte Anrufung des Himmels: „*Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!*" war erhört worden. Im Jahre 1698 trat ein „non-juring" Geistlicher der Hochkirche, Jeremy Collier, mit seiner epochemachenden Schrift auf „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage together with the sense of antiquity upon this argument by Jeremy Collier, M. A." Die zweite Auflage ist „London 1698" erschienen; es ist jene Ausgabe, die uns zugebote stand.

Der Erfolg war, wie man schon daraus ersieht, dass wahrscheinlich in einem und demselben Jahre zwei Auflagen erschienen, ein sehr bedeutender. Was waren gegen diese Schrift die früheren Angriffe gegen die Bühne, unter denen *Blackmore's „Prince Arthur"* (1695) und *„King Arthur"* (1697) den hervorragendsten Rang einnehmen! Sie wurden von den Zeitgenossen wenig beachtet und von der Nachwelt vergessen. Colliers Schrift aber machte den mächtigsten Eindruck unter allen Gebildeten der damaligen Zeit und sie lebt fort als ein großartiges Denkmal der Polemik bis in unsere Tage.

Wie erklärt sich die mächtige Wirkung dieser Schrift?

1. War der Angriffspunkt thatsächlich ein solcher, der zur Polemik herausforderte. Die Verhältnisse der englischen Bühne waren derart, dass eine Änderung eintreten musste. Es war eine Verwilderung der Sitten eingetreten, es schienen die Schranken, die das Anständige vom Unanständigen, das Erlaubte vom Unerlaubten trennen, nicht mehr gefühlt zu werden; vor allem galt auf der Bühne die Ehe nicht mehr

für heilig und unantastbar, und der Ehemann wurde die am meisten verspottete Figur des englischen Lustspiels. Es wurden die Religion und ihre Vertreter, die Geistlichen, auf die Bühne gezogen und dort, wenn nicht gerade verhöhnt, so doch Scherz mit ihnen getrieben.

2. War der Angreifende selbst ein Mann, ganz und gar für das Polemisieren geschaffen. Starr und steif bleibt er bei der Überzeugung, die er sich gebildet hat und weicht keinen Finger breit von derselben ab; dem Hause Stuart hat er Treue geschworen, und er hält sie noch, als schon das Haus Hannover zur Regierung gekommen ist; trotz der Einkerkerung zur Zeit der Revolution bleibt er Jakob II. treu, und obgleich er wegen der bekannten feierlichen Lossprechung der gedungenen Mörder König Wilhelms geächtet wird, ändert er seine Königstreue nicht. Ebenso standhaft wie in der Politik ist er auch, hervorgegangen aus einer Priesterfamilie — sein Großvater und Vater waren Geistliche —, in Bezug auf die Religion ein felsenfest überzeugter Diener Gottes.

In dieser Schrift werden namentlich die bedeutendsten Vertreter des Lustspieles einer scharfen Kritik unterzogen, wie Wycherley, Congreve, Dryden und insbesondere Vanbrugh. Wir werden zwar bei Besprechung der betreffenden Lustspiele Vanbrughs noch des näheren auf die einzelnen Punkte, die Collier angreift, zurückkommen, aber zum Verständnis des Dichters ist es nothwendig, jetzt schon im allgemeinen auf die hauptsächlichsten Fehler einzugehen, die den Dichtern der damaligen Zeit und speciell Vanbrugh vorgeworfen werden.

In der Einleitung stellt Collier die Bühne und die Bühnendichter als die Verderber des Zeitalters hin; denn sie stiften nicht allein Zügellosigkeit und Ausschweifung in den weitesten Kreisen, sondern sie verbreiten auch den Unglauben, indem sie die höchsten Principien der Menschen untergraben; und gerade das stellt er als den größten Schaden, den die Bühne anrichtet, hin.

Die Überschriften der einzelnen Capitel sagen uns am übersichtlichsten den Inhalt:

I. Capitel: The smuttiness of the language. II. Capitel: The profaneness of the stage; *a)* cursing and swearing;

b) abuse of religion and Holy Scripture. III. Capitel: The clergy abused by the stage. IV. Capitel: Immorality encouraged.

In jedem einzelnen der Capitel wird Vanbrugh hart mitgenommen, besonders aber in denjenigen, die von der Religion und den religiösen Dingen handeln. Im I. Capitel und im II. Capitel *a)* kommt er noch am glimpflichsten weg; thatsächlich waren in den beiden Punkten seine Fehler keine großen. Aber umso schlechter ergeht es ihm im II. Capitel *b)* und im ganzen III. Capitel.

Collier wirft ihm vor, dass er die Religion und die Heilige Schrift auf die Bühne bringe, um sie lächerlich zu machen und über sie zu spotten. Es muss zugegeben werden, dass Vanbrugh wie kein anderer Lustspieldichter dieser Zeit unendlich oft Worte der Heiligen Schrift gebraucht und Anspielungen auf sie macht, ja kleine Erzählungen aus derselben entnimmt und für seine Zwecke verändert.

Colliers Hauptangriff richtet sich mit Recht gegen die Behandlung der Geistlichen in Vanbrughs Stücken. Es war nichts Neues, dass Geistliche auf die Bühne gebracht oder Laien in priesterlichen Kleidern eingeführt wurden und sich durch ihre schlechte Handlungsweise dem Gespötte der Zuschauer preisgaben, aber so schlecht wie in den beiden Stücken Vanbrughs war dieser Stand noch nie weggekommen. Ein Beispiel bietet uns eine Scene in *„The Provoked Wife“:* Sir John Brute, der in Gesellschaft ausschweifender Lords den Abend und einen guten Theil der Nacht verbracht hat und nun mit seinen Freunden die Straßen der Stadt singend und lärmend durchzieht, wobei die derbsten Spässe getrieben werden, erlaubt sich den Scherz, die Kleider eines Geistlichen anzulegen, die Wache herauszufordern und sich derselben zu übergeben, damit die Schande einmal auch auf den Stand der Priester falle; dabei flucht und schimpft er in Ärgernis erregender Weise; kurz, er geberdet sich auf die roheste und gemeinste Art. Voll Entrüstung ruft Collier, nachdem er dies erzählt hat, aus: *„This is rare protestant diversion, and very much for the credit of the reformation!“*

Im IV. Capitel wendet er sich, da er dem „Relapse“ einen eigenen Abschnitt widmet, nur gegen *„The Provoked Wife“* und zwar besonders gegen die erwähnte „constancy“,

die er nennt „*alias Whoring*“. Es ist interessant, am Schlusse des Capitels die Meinung zu hören, die Collier von der Natur eines Lustspiels hat. Er schließt sich hierin Dryden an, dass jedes Stück ein wahres Bild des menschlichen Lebens geben soll, nur fügt er noch die interessante Frage hinzu: „*Why are not the decencies of life and the respects of conversation observed? Why must the customs of countries be crossed upon, and the regards of honour overlooked. What necessity is there to kick the coronets about the stage, and to make a man a Lord, only in order to make him a coxcomb? I hope the poet don't intend to revive the old project of levelling, and vote down the House of Peers.*“ Sind das nicht Worte eines Tory an einen Whig?

Collier widmet unserem Dichter noch ein eigenes Capitel und zwar seinem „*Relapse*“. Nach den Specialbemerkungen über „*Amphitrion*“, „*King Arthur*“ und „*Don Quixote*“ folgen die „*Remarks upon the Relapse*“.

Hier verwirft er die Fabel, die Moral und die Charaktere des Stückes. Er zeigt, dass die Haupthandlung nicht diejenige ist, die man auf den Titel hin erwarten würde, dass die Moral lasterhaft, dass die Führung der Handlung unwahrscheinlich und unmöglich ist, und dass die drei Einheiten verletzt wurden; er unterwirft die einzelnen Charaktere einer zersetzenden Kritik, geht dann auf die Nebenhandlung über und äußert sich auch über diese in abfälliger Weise. Er schließt die Betrachtung dann mit jenen Worten, die Vanbrugh in der Vorrede zu seinem „Relapse“ gebraucht hatte, und in emphatischer Weise wiederholt er den Vorwurf, den Vanbrugh dort zu beseitigen suchte. „*Yes*“, sagt er, „*The shining graces are blasphemy and bawdy*“ und fährt fort: „*together with a mixture of oaths and cursing*“; er nennt die Sprache, die Vanbrugh in der Vorrede geführt hatte, „*a bear-garden language. The relapser would do well to transport his muse to Samourgan*“ (eine Anstalt zur Zähmung von Bären. Anm. der Ausgabe von 1698) „*There 'tis likely he might find leisure to lick his abortive brat into shape; and meet with proper business for his temper and encouragement for his talent.*“

Wie man schon aus diesen wenigen Schlussworten ersieht, hat Collier unseren Dichter keineswegs liebenswürdig

behandelt. Vanbrugh dürfte in dieser Schrift wohl am schlechtesten weggekommen sein, obwohl es schwer ist, in einer so leidenschaftlich geschriebenen Polemik die einzelnen Grade der Schärfe zu unterscheiden. Sei es aber wie immer, soviel ist gewiss, dass der englischen Bühne und ihren Vertretern, den Dichtern und Schauspielern, ein Schlag versetzt worden war, der sie betäuben musste. Die ganze Stadt sprach von dem Geistlichen; am meisten die Bühnenschriftsteller, die auch auf eine passende Antwort dachten. Massenhaft erschienen Entgegnungen; aber freilich, was waren sie gegenüber einem so großen Gegner, gegen die gerechte Sache, die dieser vertrat! Settle, Dennis, Drake und Dr. Filmer schrieben Erwiderungen; Congreve ließ seine Vertheidigung erscheinen unter dem Titel: *„Amendements of Mr. Collier's false and imperfect citation from the ‚Old Bachelor' and the ‚Double Dealer'“*, und Vanbrugh endlich erwidert mit seiner „Vindication of the Author of the ‚Relapse'“.

Leider war uns diese Schrift, die jedenfalls in den beiden Gesammtausgaben gedruckt ist, nicht zugänglich; wir mussten die hauptsächlichsten Punkte derselben aus der abermaligen Erwiderung Colliers entnehmen, welche den Titel führt: *„A Defence of the Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage, being a Reply to Mr. Congreve's ‚Amendments' and to the ‚Vindication of the Author of the »Relapse«'. London. 1699.“*

Aus dieser Schrift kann man nun mit Leichtigkeit in gewisser Weise die *„Vindication“* Vanbrughs reconstruieren, da Collier meistens die Stellen, die er widerlegen will, wörtlich anführt. Wegen der großen Wichtigkeit dieser Vindication für das Verständnis unseres Dichters seien die Hauptpunkte derselben angeführt: Mit einer gewissen Leichtigkeit geht Vanbrugh die ganze Schrift Colliers durch und vertheidigt sich in ähnlicher Weise wie in der Vorrede zu seinem „Relapse“. Dort hatte er die Angreifer herabgesetzt, ohne auf seine eigenen Fehler näher einzugehen oder sie gar zu beklagen; hier folgt er Punkt für Punkt den Ausführungen des Polemikers und sucht seine als Verbrechen hingestellten Fehler als leichte Vergehen oder als berechtigte Dinge hinzustellen. Diese Punkte sind folgende:

1. Er leugnet, dass er gar so sehr fluche; sein stärkster

Fluch wäre das „*Gad*“ des Lord Foppington und gelegentlich „*I Gad*“, von Miss Hoyden, einer Figur in „The Relapse“, gesprochen.

2. Wenn er die Heilige Schrift auf die Bühne gebracht habe, so sei das nichts Unrechtes; denn man könne doch eine Erzählung, einen Satz oder einen Ausdruck, der in der Heiligen Schrift vorkommt, auch auf der Bühne wiederholen oder sich darauf beziehen. Diese Dinge erschienen auch an dem Orte nur als das, was sie ihrer Natur nach seien, nicht aber burlesk.

3. Die schlechte Behandlung, welche die Geistlichen in dem Stück erfahren hätten, sei berechtigt. Wozu brauche dieser Stand die Rechte und die Privilegien, die er besitze! „*Religion is not a cheat, and therefore has no need of trappings*“. Hinweg! ruft er aus, mit allem unnützen Flitterwerk! Frömmigkeit, Gelehrsamkeit, Barmherzigkeit und Demuth stünde der Geistlichkeit besser und würde sie eher vor Vernachlässigung schützen als Macht und Revenuen.

4. In Erwiderung auf die Ansicht Colliers von dem Zweck der Bühne und des Lustspiels gibt er seine Meinung in folgender Weise wieder: „*The business of Comedy is to shew people what they should do by representing them doing what they should not do. Nor is there any necessity to explain the moral to the audience.*“

5. Bezüglich der „*Remarks upon the Relapse*“ gesteht Vanbrugh einige Irrthümer ein und berichtigt thatsächlich Folgendes: Die Haupthandlung sei nur dazu da, um die Zuhörer zu unterhalten und zu zerstreuen; die Nebenhandlung aber, die dem ganzen Stücke den Titel gegeben habe, sei ihm die Hauptsache, und es komme ihm darin direct auf eine moralische Wirkung an, die demnach immer nur in eine Unterhaltung eingeflochten, zur Darstellung gebracht werden sollte.

Aus dem Ganzen geht nun die Absicht des Dichters hervor, die er bei seinen theatralischen Bestrebungen immer an den Tag legt. Er will auf die Moral des Volkes einwirken, daran ist nicht zu zweifeln; er will aber keineswegs durchaus moralische Stücke schreiben, sondern diese Wirkung nur in einem Theile derselben erzielen, der in einer Menge von heiteren und lustigen Scenen eingeschlossen sein soll, die

ein Bild der Zeit geben, wie sie ist, nicht wie sie sein soll; auch dadurch übrigens, dass er die Schlechtigkeit der Zeit auf der Bühne vorführte, wollte er, wie er es selbst ausführt, auf indirecte Weise wirken.

Die Moral allerdings, die er predigt, ist nicht die Colliers, sondern die Vanbrughs, himmelweit verschieden von der ersteren; und von seinem Standpunkte hatte Collier recht, wenn er sagte: „*The Poet (Vanbrugh) is not much better than the Man*". Doch davon später.

So hatte Vanbrugh in kühner und herausfordernder Weise den Anschuldigungen des Polemikers geantwortet. Schon im Jahre 1699 erschien daher die abermalige Erwiderung Colliers, deren Titel wir bereits angegeben haben. Die Entgegnungen auf die Vertheidigungsschriften anderer folgten später. Dass diese „*Defence of the Short View*" nicht ein Jota von Vanbrughs „*Vindication*" bestehen ließ, ist wohl im voraus anzunehmen; doch auch darüber wird, soweit es thunlich ist, im späteren Verlaufe der Darstellung gehandelt.

Dieser „*Short View*", eine Wohlthat und ein Glück für die englische Bühne, war für Vanbrughs dichterisches Wirken von größtem Nachtheile. Von der Zeit an hört die eigentliche dichterische Thätigkeit Vanbrughs auf, und erst am Abende seines Lebens nimmt er sie wieder auf. Wenn er auch lächelnd seine Vindication geschrieben hatte, so war ihm doch die Sache nicht gleichgiltig gewesen; er mochte seine Überzeugung allerdings nicht geändert haben, aber zur selbständigen Dichtung hatte er keine Lust mehr und konnte sie nicht haben; denn seine dichterische Muse hätte wieder nichts anderes hervorbringen können als Stücke ähnlicher Art, die wieder angegriffen worden wären. Dazu kommt auch, dass das Theater nicht mehr so besucht wurde, wie vor dem Erscheinen dieser Schrift, dass die Damen, wie Cibber erzählt, der ersten Aufführung neuer Stücke ferne blieben, bis sie erfuhren, ob sie es, ohne an ihrer Frauenehre Schaden zu leiden, besuchen könnten. Allerdings hatten die besonders neugierigen Damen den Ausweg, maskiert in das Theater zu gehen.

Wenn Vanbrugh auch das Dichten im eigentlichen Sinne des Wortes aufgegeben hatte, so hatte er doch die Bühne nicht verlassen, und seine Bestrebungen, von den

Brettern aus auf die Zuschauer moralisch (in seiner Art) zu wirken, dauern fort. Damit er aber vor Angriffen sicher war, wählte er das Feld der Übersetzung und Bearbeitung anderer Stücke.

Während der Saison 1697/98 und 1698/99 war kein neues Vanbrughisches Stück über die Bretter gegangen. In dieser Zeit taucht George Farquhar als eine neue Erscheinung unter den Bühnendichtern auf. Erst in der Saison 1699/700 und zwar im Jahre 1700 wird im Drury-Lane-Theater *Fletchers* „Pilgrim", von Vanbrugh überarbeitet, aufgeführt. Während dieser Pause von zwei Jahren waren in dem genannten Theater manche Veränderungen vor sich gegangen, die zum Theil durch die Schrift Colliers hervorgerufen wurden. Einige Schauspielerinnen hatten die Bühne verlassen und andere waren neu eingetreten; unter den ersteren ist Miss Cross zu nennen, welche in „*The Relapse*" die Rolle der Miss Hoyden gespielt hatte, unter den letzteren Mrs. Oldfield, die gefeierte Bühnenkünstlerin des beginnenden 18. Jahrhunders. Cibber erzählt in seiner „Apology", in welcher Weise dieses Mädchen zur Bühne kam; es ist daraus zu ersehen, dass sich hauptsächlich die Bühnendichter um ihre Schauspieler kümmerten, nicht die „*Patentees*" und Directoren. „Farquhar, der sie zufällig in einem benachbarten Gasthause getroffen hatte, sei zuerst auf sie aufmerksam geworden; er habe sie hierauf Vanbrugh vorgestellt, und diesem sei es gelungen, sie durch vieles Zureden für die Bühne zu gewinnen. Dies sei im Jahre 1699 geschehen. Mrs. Oldfield sei ein Jahr lang eine ‚*mute*' geblieben, bis ihr Vanbrugh die erste bedeutende Rolle gegeben habe. Diese Rolle sei die der Alinda in seinem überarbeiteten Stücke ‚*The Pilgrim*' gewesen."

Nicht allein auf der Bühne, auch im Zuschauerraume waren Veränderungen vor sich gegangen. Im Parterre saßen jetzt neben den Kritikern und jungen Dichtern noch Leute, die Sorge zu tragen hatten, alle Anstößigkeiten in der Handlung oder im Ausdruck bezüglich der guten Sitte niederzuschreiben und den maßgebenden Factoren mitzutheilen, eine Einrichtung, die dann später durch die Königin Anna beseitigt wurde. Ferner ist noch zu erwähnen, dass der „Master of the Revels", welcher früher allen Stücken

die Licenz ertheilte, von nun an mit großer Strenge vorgieng; er pflegte jetzt ganze Scenen, in denen lasterhafte und unmoralische Charaktere vorkamen, zu streichen.

Was das von Vanbrugh bearbeitete Stück anbelangt, so können wir uns nur an die Angaben halten, die von *Cibber* und von *Ward* (English Dramatic Literature II. 202/3, 221) gemacht worden sind, da uns dasselbe nicht zugänglich war. Vor allem ist der Blankvers in Prosa verwandelt, jedenfalls in eine Prosa, die, wie in allen Stücken Vanbrughs, leicht und fließend ist. Ferner hat er einige Zuthaten gemacht und zwar in den Narrenscenen.

Die Umarbeitung soll im großen und ganzen keine wesentliche gewesen sein und ist daher als solche von geringerem Interesse. Viel interessanter für uns sind an dem Stücke die Zuthaten, die von dem gefeierten Dichter der Restaurationszeit, von John Dryden, hinzugefügt wurden. Es sind dies: ein Prolog, ein Epilog, ein Dialog zwischen zwei närrischen Verliebten u. a.; ferner eine „*secular masque*“. Dryden stand bekanntlich damals am Ende einer glänzenden Laufbahn, er hatte sich den größten Ruhm unter den lebenden Dichtern erworben und war ebenso ausgezeichnet in der Tragödie wie in der Komödie, auf lyrischem wie auf epischem Gebiete; schließlich war und ist er berühmt durch seine Prologe und Epiloge. Sind letztere schon an und für sich kleine Kunstwerke und als solche einer Betrachtung wert, so sind es speciell diese beiden, weil sie wegen ihres besonderen Inhaltes die vollste Würdigung verlangen. Hier handelt es sich nämlich um eine Antwort auf die Schriften Blackmores und Colliers aus dem Munde eines der geachtetsten und angesehensten Dichter seiner Zeit, auf welchen auch alle die bekannten Vorwürfe gefallen waren. Blackmore wird im Prolog, Collier im Epilog vorgenommen. Jener wird mit dem schärfsten Spotte behandelt; dieser wird nicht verspottet, sondern gegen seine Angriffe werden Rechtfertigungen gesucht. Im Prolog wird ausgeführt, wie Blackmore noch immer keinen Platz finden könne unter den Narren auf der Bühne; denn er habe noch viel zu wenig dummes Zeug geschrieben; nicht jeder Narr in der Stadt sei geeignet, zum Helden eines Stückes gemacht zu werden, kaum fänden sich zwei unter

zehn; er müsse noch mehr Albernheiten schreiben, dann könne er erst auf eine solche Ehre rechnen.

Im Epilog haben wir die einzige Antwort Drydens auf Colliers „*Short View*", zwar kurz und allgemein gehalten, doch von größtem Interesse. Collier hatte bekanntlich die Bühne als Verderberin der Sitten hingestellt, Dryden weist dies zurück und führt als Ursache der Entsittlichung die Rückkehr des verbannten Hofes an. „Dieser habe mit seinen Günstlingen die Töchter und Frauen der Stadt verführt; das Theater sei nur, um weiter bestehen zu können, dem Wunsche des Hofes nachgekommen, wenn es Handlungen auf die Bühne brachte, die dieselben Höflinge selbst vollführten; die Dichter hätten, fast dazu gezwungen, solche zügellose Stücke geschrieben." „Jetzt aber", fährt er fort, „wollen dieselben Leute uns zur Ruhe mahnen und die Thore schließen, bei denen früher alle Laster nackt hereingelassen wurden. Das ist ein unnützes Beginnen. Wir können uns verändern, aber mit einem Schlage verbessern können wir uns nicht; wenn man die gegenwärtige Bühne dulde, so werde es im kommenden Zeitalter besser gehen; aber die Veränderungen müssten langsam vor sich gehen, gar manches Unerlaubte müsse noch eine Zeit bestehen"; und Dryden hängt die Frage an: „Was würdet ihr sagen, wenn man die Reform damit begänne, dass man die Unterhaltungen hinter der Scene verböte?" Wie man sieht, liegt eine Ähnlichkeit mit den Gedanken Vanbrughs vor über die Art, die Bühne zu reformieren. Was das eingeflochtene Maskenspiel anbelangt, (vergl. Ward II. 203) so war es bestimmt, am Schlusse des Jahrhunderts gesprochen zu werden. Es ist nun eine bekannte Thatsache, dass vor 1582 allgemein der Julianische Kalender Geltung hatte, nach welchem am 25. März ein neues Jahr begann. Dieser alte Kalender (Old Style) hatte in England noch viele Jahre Geltung und erst 1752 fand der neue Stil, der durch die Reform des Papstes Gregor XIII. eingeführte Kalender, daselbst allgemeine Aufnahme. Man muss daher die erste Aufführung des Stückes am 25. März 1700 ansetzen; die dritte Aufführung fand zu Gunsten Drydens statt. Das Stück, welches auch am 6. Juli desselben Jahres als Benefiz-Vorstellung der Mrs. Oldfield gegeben wurde, erhielt sich in dieser von Vanbrugh umge-

arbeiteten Form noch sehr lange, nach Ward II. 203 bis zum Jahre 1812.

Cibber erzählt uns, dass gerade er auserlesen wurde, den Prolog und Epilog zu sprechen, von denen er sagt, sie waren *„written so much above the strain of common authors“*, und er thut sich darauf sehr viel zugute; denn seine Collegen betrachteten dies als etwas ganz Außerordentliches. Am meisten aufgeregt war darüber Wilks, der es als eine Beleidigung gegen alle anderen Schauspieler auffasste, wenn man nur einen einzigen für geeignet fände, als Sprecher des Prologs und Epilogs aufzutreten. Cibber wollte auf das hin von der Bevorzugung zu Gunsten des eben Genannten zurücktreten; doch bestand Vanbrugh darauf, dass er den Sprecher machen solle, weil er es ihm schon versprochen hätte. Von nun an bemühte sich Wilks immer, wie Cibber weiter erzählt, das erste Anerbieten eines Dichters zu erhaschen. Er spricht ferner noch über die Schwierigkeit, Prologe zu sprechen und, wie Betterton sich in dieser Hinsicht ausgezeichnet hätte. Vanbrugh stand also mit Cibber auf ziemlich gutem Fuße.

In demselben Jahre wurde nach *„Some Account“* noch ein Stück Vanbrughs im Drury-Lane-Theater aufgeführt, nämlich „The False Friend“. Jedenfalls ist dieses später anzusetzen als das vorhergehende, weil unter den Schauspielern nicht mehr Joe Haines erscheint, eine sehr beliebte Figur, die nie fehlen durfte, die auch noch im Repertoire des *„Pilgrim“* auftritt; wir erfahren auch, dass er in diesem Jahre gestorben ist. Man kann also sein Fehlen im Theaterzettel mit dem Tode oder mit einer Krankheit des Schauspielers in Zusammenhang bringen. Es ist daher auch möglich, dass *„The False Friend“* erst im Herbst oder Winter, also in einer neuen Saison gespielt wurde. In *Cibber's „Lives“* ist als Jahr der ersten Aufführung 1698 angegeben; es wäre dies nur anzunehmen, wenn *„Some Account“* in dem Falle nicht die erste Aufführung verzeichnet hätte, sondern eine spätere, was kaum zutreffen wird.

Wenn Leigh Hunt dagegen 1702 ansetzt, so ist dies ganz ausgeschlossen, weil eben in „Some Account“ das Stück schon 1700 erwähnt wird; überdies ist nicht zu ersehen, wonach Leigh Hunt seine Angabe gibt, sie scheint fast willkürlich.

In diesem Stücke hatte Cibber wieder eine ihm zusagende Rolle gefunden, die des vornehmen, leichtsinnigen Lebemannes, des Don John: Wilks spielte den Helden des Stückes, Don Pedro, wenn man von dieser Figur als vom Helden sprechen kann; Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers und Mrs. Kent hatten die einzigen Frauenrollen in Händen. Auch ein neuer Schauspieler, Captain Griffin, war aufgetreten, der in den früheren Theaterzetteln nicht erscheint. Dieser Captain Griffin sprach auch den Prolog. Er wendet sich direct an die „*dread reformers of an impious age*", die durch ihre scharfen und schneidenden Worte und Drohungen eine neue Moral predigen, und fordert sie auf, nicht getrennt von der Bühne zu wirken, sondern mit ihren Bestrebungen Hand in Hand zu gehen. Das sei aber nur dann möglich, wenn das Theater stärker besucht werde; an moralischen Vorstellungen werde es nicht fehlen, so würde z. B. heute gleich ein vielleicht zu moralisches Stück gegeben. Wenn sich alle vereinigten und die Bedingungen erfüllten, die den „Bühnenstaat" stützen können, nämlich die, dass sie „*hundred squadrons of the fair*" in das Theater schickten, so würden sich die Dichter bereit erklären, von dieser Stelle aus auch auf die verdorbenen Sitten bildend zu wirken, allerdings nicht barsch und unvermittelt, sondern sanft und allmählich:

„*We'll tickle 'em where you would make 'em bleed;*
In sounds less harsh we'll teach 'em to obey;
In softer strains the evil spirit lay,
And steal their immorality away."

Worin besteht nun die Moral des Stückes? 1. Don John hat seinen Freund Don Pedro in schmählicher Weise betrogen; statt seine Braut zu schützen, hat er einen Angriff auf ihre Ehre gemacht; er wird daher wie durch die Göttin Nemesis selbst in der Dunkelheit von seinem eigenen Freunde aus Versehen getödtet; der Schurke wird also bestraft. 2. Die Braut Don Pedros ist von ihrem Vater dazu bestimmt worden, diesen und keinen anderen zu heiraten, obwohl sie ihr Herz einem anderen geschenkt hat; sie gehorcht zuletzt dem Willen des Vaters mit den Worten: „*Where I 've given my hand, I 'll give my heart.*"

Es wird also in dem Stücke 1. ein vornehmer Weiberheld, ein schurkischer Roué nicht nur lächerlich gemacht und allenfalls geohrfeigt, wie dies früher immer geschehen ist, sondern geradezu getödtet; 2. geht ein Mädchen eine Heirat ein, zu der sie keine Neigung fühlt, die nur von ihrem Vater gewollt ist. Letzteres ist wohl sehr auffallend, da dieser Gedanke durchaus nicht an Vanbrugh gemahnt. Er ist ja ein Feind der Ehe, wie wir aus *„The Provoked Wife"* gesehen haben; ausgenommen ist nur der Fall, dass Liebe und Heirat zusammenfallen. Hier geschieht dies aber eigentlich nicht. Daraus erklärt sich nun auch, dass der Dichter im Epilog, welchen Mrs. Oldfield spricht, die Treue der Braut bezweifelt; der einzige Fehler des eigentlichen Liebhabers des Mädchens, sagt Vanbrugh, sei gewesen, dass er nicht die nöthige Energie gehabt habe; hätte er bei ihr eingebrochen, wie es Don John gemacht hat, so hätte sie sich ihm gewiss ergeben und wäre nicht die erzwungene Heirat eingegangen. Das Stück ist eine Übersetzung von Dancourts „La Trahison Punie", aber eine sehr freie uud vielfach umgearbeitete; die beiden früher erwähnten Punkte sind erst von Vanbrugh in dieser Weise durchgeführt. Der Erfolg des Stückes war kein bedeutender. Guildon erzählt in seinem *„Companion to the Playhouse"*, dass am vierten Tage der Aufführung Cibber unglücklicherweise verletzt wurde, sodass er einige Zeit nicht auftreten konnte.

Wenn bis jetzt die Zeit der ersten Aufführung eines Stückes mit ziemlicher Genauigkeit angegeben werden konnte, so ist dies bei den nun folgenden Stücken zum großen Theile nicht der Fall. Allerdings kann man durch Vermuthungen den wirklichen Daten näherkommen, aber volle Gewissheit hat man nicht, ob sich die Sache nicht doch anders verhält.

Vanbrugh übersetzte die Farce Dancourts „La Maison de Campagne", und diese Übersetzung, die den Titel „The Country-House" führt, wird in *„Some Account"* zum erstenmal erwähnt im Repertoire des Jahres 1704/5 und zwar unter dem 16. Juni 1705. Zugleich aber wird darauf hingewiesen, dass unter den Rollen der Mrs. Ver-

bruggen, welche im Jahre 1703 gestorben ist, auch die Rolle der Mad. Bernard, einer der Hauptfiguren dieses Stückes, aufgezählt wird. Es geht daraus hervor, dass diese Farce jedenfalls vor 1703 aufgeführt wurde und, wie man wohl mit Recht annehmen darf, auch zum erstenmale in demselben Theater, wo es zum erwähnten xtenmale gegeben wurde. In „*Some Account*“ wird weiter angeführt, dass es ungefähr in der Zeit von 1700 bis 1703 üblich war, auf den Theaterzetteln eines neuen Stückes nicht mehr die Namen der Schauspieler zu schreiben, sondern nur die der Tänzer und Sänger.

Man darf daher vielleicht wegen des Umstandes, dass in dieser Farce eine Aufzeichnung der Personennamen fehlt, welche sonst immer mit größter Genauigkeit gegeben wird, schließen, dass sie auch ursprünglich gefehlt habe, und daher das Stück in einer Zeit zum erstenmale zur Darstellung gebracht wurde, wo dieser Brauch in Schwung war, also zwischen 1700 und 1703; wir wären sogar geneigt, speciell das Jahr 1700 als Zeit der ersten Aufführung anzunehmen; später folgende Ausführungen werden dies erklären.

Die Veröffentlichung des Stückes fällt nicht vor 1715, auch in den Gesammtausgaben ist es gedruckt, aber ohne die Namen der Darsteller und ohne irgend eine Andeutung, dass es aufgeführt wurde. „*The Country-House*“ ist eine ganz gewöhnliche Farce in zwei Acten, die gar keine weitere Bedeutung hat, als dass sie uns die Vorliebe Vanbrughs für das Farcenhafte überhaupt bekundet.

Setzen wir vorläufig nur hypothetisch die ebenerwähnte Farce in das Jahr 1700, so kann man sagen, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater von der Zeit angefangen nicht mehr in Verbindung getreten ist. In diesem Umstande sehen wir eine nicht unbedeutende Stütze unserer Hypothese. Es ist kaum glaublich, dass sich Vanbrugh nach dem Jahre 1700 an dieses Theater mit einer so schwachen Leistung gewendet hätte, da er damals seine Kräfte voll und ganz dem anderen Theater zugewendet hatte.

Wie ist es nun zu erklären, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater gebrochen hatte? Eine bestimmte Antwort lässt sich auf diese Frage wohl nicht geben; ob daran

der Misserfolg des *„False Friend“* schuld war oder, was uns wahrscheinlicher scheint, der Überdruss an dem bekrittelnden und immer unzufriedenen Publicum dieses Theaters, oder ob ihn die architektonischen Arbeiten so sehr in Anspruch nahmen, dass er keine Zeit für die Bühne übrig hatte; genug an dem: Thatsache ist, dass er für einige Zeit keine neuen Stücke hervorbringt und dass er dann später wieder mit dem Theater in Lincoln's Inn Fields in Fühlung tritt, das er bis jetzt nur mit einem Stück „The Provoked Wife“ beschenkt hatte.

Seit dem Erscheinen des *„Short View“* hatte das Publicum kein Gefallen mehr an den Stücken oder durfte es vielmehr nicht haben. Die „Patentees“ und Bühnendichter konnten thatsächlich nichts anderes thun als überhaupt die Schau- und Lustspiele von der Bühne verbannen und dafür Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler und Sänger auftreten lassen; nur sehr wenige eigentliche Theaterstücke giengen damals über die Bretter. Unter diesen wenigen müssen allerdings die prächtigen Lustspiele Farquhars genannt werden. Aber man kann sagen, die Ära „Vanbrugh-Cibber“ (d. h. im Drury-Lane-Theater) war mit dem Jahre 1700 vorüber und es hatte die Ära „Farquhar-Wilks“ begonnen, welche freilich auch in eine ungünstige Zeit der Theaterverhältnisse fiel.

Wir wenden uns nun dem anderen Theater zu, dem Theater in Lincoln's Inn Fields. Betterton hatte einige Jahre hindurch nach der Übersiedlung in das neue Schauspielhaus mit seiner Gesellschaft einen nicht geringen Erfolg gehabt; denn, selbst tüchtige Schauspieler, die ihre Sache vollkommen verstanden, hatten sie auch ein Publicum vor sich, das nicht g e g e n die Dichter, sondern f ü r die Dichter war, also gerade entgegengesetzt dem Drury-Lane-Theater. Unter dem Publicum befanden sich hauptsächlich die Schöngeister der Stadt, die Whigs, die ihre Zusammenkünfte in dem berühmten Will'schen Kaffeehaus in Covent-Garden hatten oder sich in verschiedenen Clubs vereinigten. Ein besonders hervorragender Club dieser Partei war der sogenannte Kit-Kat-Club, so genannt nach dem Gastwirt Christopher Kat, in dessen Hause sich die Mitglieder versammelten. (Spence's „Anecdotes“ 256.) Dieses ganz unschein-

bare Haus befand sich in Shire Lane und wurde anfangs von wenigen, meist Adeligen, wegen des Umstandes besucht, weil der Eigenthümer ausgezeichnete Hammelpasteten bereiten konnte; daher auch der Name Kit-Kat-Club gewählt ist. Wenn auch der Club hauptsächlich für die Geselligkeit bestimmt war, so wuchs doch seine Bedeutung immer mehr, bis er sowohl in politischen wie literarischen Dingen maßgebend wurde. Er vereinigte schließlich die angesehensten Männer der Stadt in sich.

Diesem Club gehörte auch unser Dichter an. Wann er beigetreten ist, kann man nicht bestimmen, aber wahrscheinlich um diese Zeit oder noch früher; denn, wie wir sehen werden, waren gerade Mitglieder dieses Clubs seine besten Freunde, und außerdem spielte er eine bedeutende Rolle unter denselben. Schon früh musste er auch dort seine Gönner kennen gelernt haben, wie: den Herzog von Marlborough und den Earl of Carlisle.

In diesem Club trat er auch mit Congreve und Garth in näheren Verkehr. Spence citiert folgende bemerkenswerte Stelle in seinen „*Anecdotes*“ auf Seite 35: „*Garth, Vanbrugh and Congreve were the three most honest hearted, real good men of the poetical members of the kit-kat club.*“ Wir dürfen noch hinzufügen, dass sich diese drei Männer, welche die gleichen edlen Eigenschaften vereinigt hatten, noch inniger aneinander geschlossen haben. Vanbrugh gibt nämlich sein nächstes Stück „*The Cornish Squire*“ dem Lincoln's Inn Fields Theater, an dessen Leitung Congreve mitbetheiligt ist, und Garth schreibt den Prolog zu dem Stück; sie hatten sich also gegenseitig unterstützt.

Zunächst ist hervorzuheben, dass „*The Cornish Squire, or Squire Trelooby*“ wieder kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung und noch dazu eine ziemlich (wenigstens sachlich) genaue Übersetzung eines Molière'schen Stückes ist, des „M. de Pourceaugnac“. Diese Thatsache hängt nun wieder mit den reformatorischen Bestrebungen der Zeit zusammen. Immer und immer wurde von den Gegnern der Bühne darauf hingewiesen, dass das Theater in Frankreich reformiert wäre, während es in England verdorben sei; schon Burnet hat dies in seiner „*History of his own time*“ ausgesprochen, und das zieht sich immer fort und fort.

Daher griff man zu französischen Stücken, um im voraus jeden Vorwurf der Ungehörigkeit zu bannen.

Colliers Schrift hatte ja noch immer fortgewirkt; am 24. Juni 1704 erschien sogar ein Erlass der Königin Anna wegen besserer Regulierung der Theaterverhältnisse. Es wurde darin von staatswegen verboten, die Religion und die guten Sitten auf der Bühne zu missbrauchen; ferner wurden alte Bräuche, die im Schauspielhaus gang und gäbe waren, abgestellt: Niemand durfte mehr hinter die Scene gehen oder auf die Bühne kommen, weder vor noch während eines Stückes; keine Frau durfte in einer Maske das Theater besuchen; niemand durfte das Haus betreten, ohne das entsprechende Eintrittsgeld entrichtet zu haben, eine Maßregel, die besonders die Kritiker und Dichter treffen musste. Bei diesen Bestrebungen sollen der Regierung nicht nur die ‚Constables‘ behilflich sein, sondern auch ‚*others appointed to attend the theatres*‘. Wir finden also nicht mehr private Angeber wie früher, sondern von der Regierung bestellte Aufsichtsorgane.

Dieser Erlass dürfte sich wohl hauptsächlich gegen das neue Theater in Lincoln's Inn Fields gerichtet haben, da ja in dem anderen weniger Stücke aufgeführt wurden als vielmehr Gaukler-Gesellschaften sich producierten, wie aus den spärlichen Angaben von Stücken in ‚*Some Account*‘ hervorgeht.

Nun musste aber auch Betterton zu anderen Mitteln greifen, um Geld zu verdienen, und er engagierte die besten Sänger und Tänzer; die eigentlichen Schau- und Lustspiele wurden immer seltener, da sie nicht besucht wurden.

Alles dies musste vorausgeschickt werden, um die Voraussetzungen für die Aufführung und die Aufnahme des „Cornish Squire“ zu gewinnen.

Das Stück ist, wie erwähnt, nicht in Leigh Hunts großem Werke gedruckt, sondern es existiert ein Druck von 1734, zu welcher Zeit es wieder auf die Bühne gebracht wurde und zwar damals im Drury-Lane-Theater.

Das Vorwort zu der Ausgabe von 1734, welches von einem gewissen J. Ralph geschrieben ist, berichtet, dass dieses Stück zum erstenmale auf Subscription gespielt wurde,

und dass die Erwartungen auf dasselbe ungemein große waren, ferner dass zur Zeit der Aufführung nicht Vanbrugh allein als Verfasser betrachtet wurde, sondern zugleich mit ihm *Walsh* und *Congreve* und zwar soll jeder einen Act geschrieben haben. Er erzählt weiters die Tradition, dass das Textbuch nach der ersten Aufführung dem Schauspielhause weggenommen wurde, von wem dies aber geschehen wäre, sei nicht entdeckt worden. Er *(Walsh)* habe das Exemplar von einem Herrn erhalten, der es mehrere Jahre in seiner Bibliothek aufbewahrt hatte, und ihn nun ersucht habe, das Stück aufführen zu lassen und herauszugeben. Er habe diesen Wunsch erfüllt, nur hätte er einige anstößige Stellen gestrichen.

Der Prolog des Stückes ist, wie bereits erwähnt, von *Dr. Samuel Garth* geschrieben, dem Verfasser des bekannten, damals viel gelesenen *„Dispensary“*. Wiederum enthält er einen Angriff gegen die Reformatoren, die er hier *„the dread phalanx of reformers“* nennt, und wieder hat der Verfasser besonders die Geistlichen vor Augen. Ihnen spricht er die Fähigkeit ab, die Sitten anderer zu bessern, denn ihre eigenen seien schlecht; sie könnten nicht die nackte Wahrheit ertragen und seien über alle Maßen geldgierig Dagegen stelle die Bühne ihre Charaktere wahr hin, hier gebe es keine Falschheit, hier werde offen und ehrlich gesprochen. Gleichwohl sei das Schicksal der Bühnenschriftsteller sehr schlimm; *„indicted for some wit, and damned for none“* nennt er sie und fährt fort: *„But if to-day some scandal should appear, let those precise Tartuffs bind o'er Molière.“* So weit also war es schon mit dem Reformwerke gediehen, dass kein englischer Dichter mehr die Verantwortung für sein Lustspiel auf sich nehmen wollte. Es ist möglich, dass drei als Verfasser des Stückes nur deshalb genannt wurden, damit nicht die sicher zu erwartenden Angriffe mit ihrer ganzen Wucht auf einen Dichter fallen, sondern sich auf drei vertheilen; denn in Wirklichkeit dürfte wohl das ganze Stück wegen des durchaus einheitlichen Charakters der Sprache von Vanbrugh allein geschrieben sein.

Wann darf man nun die erste Aufführung ansetzen? Downes und Cibber erwähnen es erst, nachdem sie von der Eröffnung des Haymarket-Theaters sprechen, als daselbst

zum erstenmale gegeben. In *„Some Account“* aber wird es schon unter dem 23. Mai 1704 angeführt, an welchem Tage es zu Gunsten der Mrs. Bracegirdle gespielt wurde, dann unter dem 6. Juli 1704, zu Gunsten der Mrs. Leigh aufgeführt. Wenn es auch an dem zuerst genannten Tage nicht zum erstenmale über die Bretter gieng, so fällt es gewiss in oder vor diese Zeit. Auch das Fehlen der Namen in den Theaterzetteln spricht dafür. Das Stück hatte keinen Erfolg, es wurde sogar das Textbuch confisciert, so dass es mehrere Jahre nicht gegeben werden konnte.

Aber nicht nur gelegentlich hatte das Theater von nun an Misserfolge aufzuweisen, sondern es gieng mit ihm nun rasch abwärts. Besonders die theuren Sänger und Tänzer, die das Publicum immer zu sehen wünschte, hatten es in empfindlicher Weise geschwächt. Von den berühmtesten Sängern werden besonders drei genannt: L'Abbée, Balon und Melle Subligny. Während die Aufführungen, in denen solche Sänger auftraten, gut besucht waren, fanden sich bei den Schau- und Lustspielen nach Cibber nur einige, allerdings *„true judges“* ein. Man hatte also jetzt entweder die große Menge im Theater oder einige Schöngeister. Sollte es bestehen bleiben, so konnte dies nur mit Hilfe der großen Menge geschehen. Aber viele Menschen zu fassen, dazu war das Theater in Lincoln's Inn Fields nicht eingerichtet; es war klein und armselig ausgestattet, innerhalb eines Tennis-Courts erbaut.

Vanbrugh war nun derjenige, der dagegen Abhilfe schaffen konnte; denn er war nicht nur Dichter, sondern auch Architekt. Er gab auch thatsächlich die Anregung, ein neues Schauspielhaus zu erbauen, das in der Lage wäre, viele Menschen zu fassen, damit die opernhaften Stücke eine große Zuhörerschaft vereinigen könnten. Zu diesem Zwecke wurde eine Subscription eröffnet, welche von dreißig vornehmen Männern mit dem Betrage von je 100 £ unterzeichnet wurde. Jeder Subscribent hatte das Recht des unentgeltlichen Besuches der Aufführungen. Wann die Grundsteinlegung stattfand, ist nicht bekannt. Leigh Hunt erwähnt, dass auf dem ersten Steine die Worte „Little Whig“ eingegraben waren in Ehrung einer Dame von außergewöhnlicher Schönheit, einer gefeierten *„toast“* der Partei der Whigs;

nach ihm war dies die Gräfin von Sunderland, eine der Töchter Marlboroughs.

In dem Prolog zu „The Mistake“, von Steele geschrieben, wird eine auf dem Hause befindliche Zeichnung erwähnt:

„. . . this edifice he made;
Where humble swain at lady's feet is laid,
Where the pleas'd nymph her conquer'd lover spies,
Then to glass pillars turns her conscious eyes
And points anew each charm, for which he dies.“

Während das Theater seiner Vollendung entgegengieng, und nachdem die Spielzeit in Lincoln's Inn Fields abgelaufen war, übergab Betterton seine Licenz Vanbrugh; Betterton hatte ja bereits durch vierzig Jahre als Schauspieler gewirkt und in letzterer Zeit, jedenfalls auf Grund seiner Erfahrungen — denn er war der älteste unter seinen Collegen — die Leitung der Bühne innegehabt; von nun an wollte er wenigstens von dieser leitenden Stelle befreit sein, die ihm viel Kummer machte, wenn er auch nicht den Schauspielerberuf aufgab, welchen er bis zum Jahre 1710 ausübte.

Am 9. April 1705 wurde das „Haymarket Theatre“ eröffnet.

Das Gebäude wird von Cibber hingestellt als ein *„vast, triumphal piece of architecture“* mit ungeheuren Säulen, vergoldetem Gebälk und unmäßig hohem Dache. („Apology“ 259.) Wenn es auch einen schönen Anblick darbot, so war es für die praktischen Zwecke gänzlich ungeeignet. Die Akustik des Baues war die denkbar schlechteste, kaum ein Wort von zehn, die auf der Bühne gesprochen wurden, war auf dem Zuschauerraum vernehmbar. Zu dem Übelstande des verfehlten Baues kam noch die ungünstige Lage des Hauses außerhalb der Stadt. Das Gebäude war damals keineswegs rings von Häusern umgeben. Rundherum waren Wiesen und Weideplätze und nur nach einer Richtung hin gieng eine Straße. Spärlich mit Häusern besetzt, führte sie zur Stadt. Die Bewohner der „City“ und der „Inns of Court“ konnten das Theater nicht auf einem bequemen Spaziergange erreichen, und doch bildeten gerade diese eine Hauptstütze des Theaters.

Bei der Eröffnungsvorstellung wurde, indem man dem Geschmacke des großen Publicums Rechnung trug, eine italienische Oper gewählt.

Die Aufführung derselben besorgte die italienische Gesellschaft *Valentini's*. Downes nennt sie *„the worst that e'er came from France“* und sagt, dass sie nur fünf Tage spielte, worauf sie gleich wieder in ihre Heimat zurückkehrte. Das Stück, welches sie wählten, war eine ins Englische übersetzte italienische Oper *„The Triumph of Love“*. Mrs. Bracegirdle sprach vor derselben einen von Dr. Garth verfassten Prolog. Downes tadelt nun, dass man die alten Kleider von Lincoln's Inn Fields mit in das neue Haus gebracht habe, worüber das Publicum nicht erfreut gewesen sei, und er meint ferner, dass eine gute englische Oper oder ein neues englisches Stück eher die Gunst des Hofes und der Stadt erworben haben würde, als eine schlecht übersetzte italienische Oper.

Das Stück wurde auch kühl aufgenommen und nach drei Wiederholungen fallen gelassen.

Unmittelbar darauf soll nach Cibber Vanbrugh sein Lustspiel „The Confederacy“ zur Aufführung gebracht haben. In *„Some Account“* ist es aber erst unter dem 30. October 1705 verzeichnet, und auch bei Downes wird es erst nach anderen Stücken aufgezählt. Es sind daher letztere Angaben der ersteren vorzuziehen. Die bedeutenderen Schauspieler, die in dem Stücke auftraten, waren: Booth, Dogget, Leigh, und unter den Damen: Mrs. Bracegirdle, Mrs. Barry, Mrs. Bradshaw und Mrs. Porter.

Auch „The Confederacy“ ist von einem Prologe eingeleitet: Ein armselig aussehender Dichter mit fadenscheinigen und zerrissenen Kleidern tritt auf, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte; er bietet einen kläglichen Anblick dar. In vorwurfsvollem, bitterem Tone richtet er an die Götter die Frage, was für Verbrechen sein Vater begangen habe, dass sie aus seinem Sohne einen Dichter gemacht hätten; oder sei sein Lorbeerkranz eine Belohnung für irgendwelche große Verdienste des Vaters? Er anerkenne die Ehre, die ihm zutheil geworden, aber er möchte auch wissen, wovon er leben und womit er sich bekleiden solle. Allerdings, fährt er fort, könne er hoffentlich auch ohne ausreichende

Kleidung die große Kälte des Winters ertragen; denn ihm fehle es nicht an Anfeuerung und Begeisterung, die ihm warm mache, und mit treffendem Spotte sagt er: *„Ah!*

A world of blessings to that fire we owe;
Without it, I'd ne'er make this princely show.“

Nun kommt er auf einen anderen Dichter zu sprechen, angeblich seinen Bruder, den er hinter der Bühne erblickt. Auch dieser sei der Anregung des Publicums zu vielem Danke verpflichtet; durch dasselbe angeeifert, habe er mehrere Stücke geschrieben, mit den schwarzgekleideten Männern (der Geistlichkeit) einen Kampf begonnen und die „Peers“ verpflichtet, ein Haus zu bauen: alles Thaten, die des Dankes wert seien; man solle daher auch ihm den gebürenden Lohn nicht vorenthalten und ihn ebenso belohnen wie den Sprecher selbst. Mit prächtiger Ironie hat sich Vanbrugh hierin ganz gewiss selbst gezeichnet. Auch ihn lohnte man auf ähnlich zweifelhafte Weise. Seine Stücke wurden angegriffen, den Streit mit der Geistlichkeit endigte die Polemik mit Collier, bei welcher dieser das letzte Wort hatte, und auch der Bau des neuen Schauspielhauses brachte, wie sich noch zeigen wird, sehr schlimme Folgen für den Dichter. „Gleichwohl“, heißt es in dem Prologe weiter, „wird der hinter der Scene befindliche Dichter fortfahren in derselben Weise wie bisher zu wirken, eben heute bringt er wieder ein Stück vor die Öffentlichkeit in keiner andern Erwartung, als der, dass es verurtheilt werden wird; aber doch will er sich solange bemühen, bis er dieselbe Auszeichnung erhält, wie der bereits gekrönte Dichter.“ Es ist anziehend zu lesen, mit welcher Ironie hier Vanbrugh öffentlich seine Ansprüche auf den Dichterruhm aufgibt; denn der Sinn des Prologs ist unstreitig kein anderer, als dass er es satt hat, bei seinem undankbaren Volke noch weiter nach Ehrung zu trachten. Es ist auch bemerkenswert, dass es sein letzter Prolog ist; die späteren sind von anderen Händen geschrieben.

Das Stück selbst ist eine Übersetzung von Dancourt's „Les Bourgeoises à la Mode“. Wie in den meisten Stücken der damaligen Zeit sind auch hier zwei parallellaufende Handlungen. Die eine hat die Übertölpelung habsüchtiger und neidischer Haustyrannen durch ihre Ehegattinnen zum Gegenstande; auf listige Weise verschaffen

sich die Frauen Geld, das sie nicht freiwillig von ihren Männern erhalten; die andere zeichnet einen gaunerhaften Betrüger, der sich in feinere Gesellschaftskreise eingeschlichen hat. Vanbrugh hat somit wieder einen Stoff gewählt, bei dem die Frauen am besten wegkommen, wo sie als geistreich und witzig hingestellt werden; die Gatten sind dagegen einerseits mürrische und verdrießliche Männer, solange sie im eigenen Hause und bei ihrer eigenen Frau sind, andererseits aber, wenn dies nicht der Fall ist, verschwenderisch und bis aufs äußerste verliebt. Den Gatten fehlt auch hier die *constancy*, die Vanbrugh als Grundbedingung einer glücklichen Ehe aufgestellt hat.

Im Epiloge, von Mrs. Barry gesprochen, fordert der Dichter die Damen auf, gegen die Tyrannei der Ehemänner anzukämpfen, und zu diesem Zwecke gibt er ihnen die Vereinigung als das beste Mittel an; mit vereinten Kräften, wie in diesem Stücke, sollten sie gegen ihre Männer zu Felde ziehen, sich nicht mehr von ihnen tyrannisieren lassen, sondern den Spieß umkehren und selbst die Herrschaft in die Hand nehmen; dann werde jede bald ihren Gatten als ihren Sclaven finden.

Downes sagt von dem Stücke: *„an excellent witty play, and all parts very well acted, but the nice critics' censure was, it wanted just decorum, made it flag at last.“* Cibber schiebt die Schuld an dem rasch abnehmenden Besuche des Lustspieles nicht so sehr auf den Mangel an Anständigkeit, sondern auf die ungünstigen Theaterräumlichkeiten. Immerhin wird aber in *„Some Account“* von einer zehnmaligen Aufführung (nach einander) gesprochen.

Unter den Schauspielern soll sich besonders Dogget als Moneytrap, einer der beiden Ehemänner des Stückes, ausgezeichnet haben (vgl. „Apology“ 343).

In demselben Theater und in demselben Jahre erschien noch am 27. December „The Mistake“, eine Übersetzung von Molières „Dépit Amoureux“. Wiederum haben wir zwei Handlungen (siehe *„Oeuvres de Molière“, Tome I,* der Ausgabe *„Les Grands Ecrivains de la France“; Notice 181 ff.).*

Die eine ist einem italienischen *„Imbroglio“* entlehnt

und bei weitem die umfangreichere. Sie handelt von einem als Knaben verkleideten Mädchen, welches den Muth und die Unverschämtheit hat, den Geliebten ihrer Schwester Lucile in der Dunkelheit der Nacht aufzusuchen, während dieser die Schwester in die Arme zu schließen vermeint. Dieser Irrthum, welcher naturgemäß viele Verwicklungen herbeiführt, wird am Schluss in höchst merkwürdiger Weise zur Freude und Befriedigung aller offenbar. Der andere Theil rührt von Molière selbst her und ist auf viel weniger Scenen beschränkt; er besteht nur aus den unter Liebenden häufig vorkommenden Zwistigkeiten und Neckereien, zwischen Eraste und Lucile. Molière hat auf diese Scenen große Sorgfalt verwendet, sie mit besonderer Liebe ausgearbeitet und auch den Titel des ganzen Stückes nach ihnen benannt. Vanbrugh hat sein Hauptinteresse jenen Scenen zugewendet, welche besonders durch ihre komischen Situationen wirken und, diese bevorzugend, dem ganzen Stücke den Titel „*The Mistake*“ gegeben.

Den Prolog und Epilog hat er nicht selbst verfasst. Steele schrieb den ersteren, Motteux den letzteren. Der Prolog handelt über das neue Schauspielhaus. Steele weist darin auf zwei Punkte hin, die dem Publicum nicht passen dürften: 1. die Schauspieler benützen noch immer die alten Costüme des früheren Theaters, trotzdem das Publicum verlangt (besonders in Tragödien) neue, prächtige Kleider zu sehen, 2. die Zuschauer wünschen, dass in jedem Lustspiele ein Tanz eingeflochten sein solle, ausgeführt von den theuren Tänzern. Auch dem sei heute nicht entsprochen, man möge aber nachsichtig sein und dem Dichter Beifall zollen. „Denn ihm verdanken wir“, sagt er weiter, „dieses Haus, wo die theatralischen Engel sich höher erheben können, wo die mimischen Donner einen breiteren Himmel erschüttern; er habe mehr gethan als je ein Barde vorher“. Sehr bezeichnend für den unermüdlichen Vanbrugh ist dann der Satz:

„*His thoughts are still to raise your pleasure fill'd*
To write, translate, to blazon or to build.“

Der Epilog bezieht sich direct auf den Gang des Stückes und mag nur insofern erwähnt werden, als auch hierin die Handlungsweise der Heldin desselben gutgeheißen wird.

Auch *„The Mistake“* erwähnt Downes und sagt von demselben, es sei ein sehr unterhaltendes Lustspiel, witzig und mit viel gutem Humor gearbeitet, doch werde es kaum ein Repertoirestück bleiben.

Bis ungefähr um diese Zeit hatten Vanbrugh und Congreve als Directoren gemeinschaftlich das Theater geleitet. Einige Monate nach der ersten Aufführung des *„Confederacy“* heißt es, gab Congreve seine Ansprüche auf und überließ Vanbrugh allein die Leitung des Hauses. Wie die rasch aufeinander folgenden Stücke Vanbrughs beweisen, gab er sich die redlichste Mühe um die Hebung der neuen Bühne. Zwei Lustspiele sind bereits erwähnt, die er für das neue Theater bearbeitet hatte. Nun trat er auch noch mit einem dritten vor die Öffentlichkeit, das später allerdings nicht gedruckt wurde: „The Cuckold in Conceit“, eine Übersetzung von Molière's „Cocu Imaginaire“, einem Lustspiele, das in Frankreich großen Beifall gefunden hatte. Aber alle seine Bemühungen waren vergeblich; das Haus war zu unpassend erbaut und für das Theaterpublicum zu abgelegen. Dazu kam noch, dass auch die Schauspieler nicht mehr die frühere Zugkraft ausübten; denn viele der alten berühmten oder wenigstens bekannten Künstler waren theils todt, theils zu alt, um auf der Bühne zu erscheinen, und es waren neue Kräfte an ihre Stelle getreten. Cibber führt als gestorben an: Smith, Kynaston, Sandford und Leigh, als hochbetagte Schauspieler nennt er: Underhill und Betterton, welch letzterer allerdings noch hie und da bis zum Jahre 1710 auftrat.

Vanbrugh allein führte das Theater nur bis zum Beginne des Sommers 1706 weiter, etwa bis zum Juni oder Juli. Um diese Zeit gab er der ganzen Schauspielergesellschaft des Theaters, insbesondere Verbruggen und Booth, die Erlaubnis, den Rest des Sommers zu ihren eigenen Gunsten was immer für Stücke zu spielen. So brachten die Schauspieler bis zum Bartholomäusabend (23. August) 1706 beliebige Stücke zur Darstellung. Downes bemerkt hiebei, dass sich ihre Einkünfte damals nicht auf die Hälfte des früheren Gehaltes beliefen, den sie im Winter erhielten.

Vom 23. August bis zum 15. October war das Haymarket-Theater geschlossen.

Der schlechte, unhaltbare Geschäftsgang des Theaters war offenbar, und es war Stadtgespräch geworden, dass nichts als eine Wiedervereinigung der beiden Gesellschaften, dieser und derjenigen des Drury-Lane-Theaters, die englische Bühne wieder zu ihrem früheren Glanze bringen könne. Vanbrugh wusste, erzählt Cibber, dass eine Vereinigung herbeizuführen der Mühe wert wäre, dass er aber nicht zu eilig sein dürfe. Er übergab daher in der Zwischenzeit sein Theater einem fleißigen Pächter, der es in eine bessere Lage bringen sollte. Dieser Mann fand sich unter der Gesellschaft der „Patentees" des Drury-Lane-Theaters in der Person des Owen Swiney. Vanbrugh verpachtete an ihn das neue Theater unter der Bedingung, dass er ihm für jeden Spieltag 5 £ zahle, wobei die Gesammtsumme im Jahre nicht den Betrag von 700 £ überschreiten solle. Swiney besaß nun nicht allein die Spiel-Licenz, sondern auch das Benützungsrecht der Ausstattung und Decorationen, sowie auch das Verfügungsrecht über die Schauspieler dieses Theaters. Außerdem aber erlangte er von der Leitung des Drury-Lane-Theaters die Zustimmung, als er sich erbot, diejenigen Schauspieler zu engagieren, welche freiwillig von dieser Bühne übertreten wollten. Weil daselbst hauptsächlich Sänger, Tänzer und Gaukler verwendet wurden, so entschlossen sich fast alle zu übersiedeln. Cibber führt an: Wilks, Estcourt, Mills, Keen, Johnson, Bullook, Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers; Downes erwähnt noch Rich. Norris und Fairbank, übergeht aber Mrs. Rogers. Auch Cibber, der bei der raschen Durchführung der Verhandlungen erst nach Abschluss des Pachtvertrages von dem Umschwung im Haymarket-Theater erfuhr, da er sich während der Zeit auf dem Lande aufhielt, blieb nicht im alten Hause zurück, sondern trat mit den anderen in das neue über.

So waren im October 1706 die Schauspieler, die sich im Jahre 1695 getrennt hatten, zum Theil wieder vereinigt und zwar in einem dritten, einem neuen Hause, im Haymarket-Theater. Vanbrugh, der nach dem ersten Jahre der Bühnenthätigkeit das selbständige Dichten aufgegeben hatte,

brach nun mit seinen Bemühungen um das Theater überhaupt, obwohl er sich noch um die Verhältnisse daselbst gekümmert haben mag.

Die beiden Spieljahre 1706/7 und 1707/8 standen also unter der Leitung Owen Swiney's. Das Theater gedieh nun besser als früher. Besondere Verdienste um das Emporkommen desselben erwarb sich wieder Lord Halifax. Dieser veranstaltete eine öffentliche Subscription für die Wiedererweckung dreier Stücke der besten Autoren. Es waren dies *„Julius Caesar“* von Shakespeare, *„King and no King“* von Fletcher und *„Marriage à la Mode and Maiden Queen put together.“* Damit wurde ein großer Erfolg erzielt.

Ein Theilnehmer am Drury-Lane-Theater, der bereits genannte Thom. Skipwith, übergab im Sommer 1708 sein Patent seinem Freunde Colonel Brett of Sandywell, in Gloucestershire; er glaubte, dass dieser, da er ein Günstling unter den Dichtern und Schauspielern sei, mehr leisten könnte, als er während der zehn Jahre seiner Thätigkeit vermocht hatte. (Cibber erzählt weitläufig über den genannten Colonel Brett.) Brett nun, der in intimem Verkehr mit dem Vice-Chamberlain stand, bewirkte durch dessen Vermittlung die Vereinigung der Schauspieler, die im Drury-Lane-Theater geblieben waren mit denen im Haymarket-Theater. Ferner wurde der vernünftige Plan gefasst, die eine Bühne nur für Opern und die andere nur für Schau- und Lustspiele zu bestimmen. Damals kam der berühmte italienische Sänger Nicolini nach London und wurde alsogleich von Swiney für das Haymarket-Theater engagiert, das auch in Zukunft meist Opern zur Aufführung brachte. Die Schauspieler aber waren alle in Drury-Lane unter den „Patentees“ als „Her Majesty's only Company of Comedians“.

In diese Zeit ist nun wohl der zweite Theil des *„Aesop“* zu setzen, welcher in der Ausgabe von Leigh Hunt unmittelbar auf den ersten Theil folgt. Dieser Theil enthält eine Scene, deren Figuren Schauspieler sind, und in welcher die Trennung derselben und ihre Wiedervereinigung zur Sprache kommt, eine Scene, welche nur zu dieser Zeit Interesse erwecken konnte; man kann daher vielleicht mit gutem Grunde die Zeit von 1706 bis 1708 oder eine etwas spätere als Abfassungs- und Aufführungszeit ansetzen.

Ferner soll auch damals die Umarbeitung jener Scenen in „*The Provoked Wife*“ vorgenommen worden sein, in denen der geistliche Stand verspottet wird. Cibber nimmt in seiner Apology das Jahr 1725 an und erzählt, dass sie (jedenfalls die Schauspieler des Drury-Lane-Theater) dieses Stück für einige Jahre unbeachtet gelassen hätten, weil sie auch ohne die Stücke dieser Art ihre Rechnung fanden; damals aber sei Vanbrugh aufgefordert worden, ihnen dasselbe zu überlassen, nur hätte er an Stelle des Priesterrockes, der in der alten Fassung missbraucht worden sei, eine Frauenkleidung gesetzt, wodurch er sich von dem Vorwurfe der Gottlosigkeit befreit hätte, und die Scenen unschuldig geworden wären. Es ist nun allerdings richtig, wie durch „*Some Account*“ bestätigt wird, dass dieses Stück im Drury-Lane-Theater zum erstenmale im Jahre 1725 und zwar am 11. December aufgeführt wurde; die allererste Aufführung fand bekanntlich in Lincoln's Inn Fields statt. Dieselben Stücke, die dort gespielt wurden, führte man zum Theil im Haymarket-Theater auf; somit ist es nicht ausgeschlossen, dass auch „*the Provoked Wife*“ darunter war. Der Verfasser von „Some Account“ vermuthet nun, dass Vanbrugh schon vor der Aufführung in diesem Theater die Änderung vorgenommen habe; doch lässt sich das kaum entscheiden.

So sind wir Vanbrugh in seiner Thätigkeit als Dichter und Bühnenschriftsteller, die er während des Zeitraumes von zehn Jahren entfaltet hatte, gefolgt. Er hatte mit seiner ganzen dichterischen Kraft eingesetzt, aber ein ebenso großer Widerstand war ihm in den Weg getreten. Seine Energie ließ naturgemäß nach und seine Schaffenslust sank auf diesem Gebiete langsam und allmählich bis auf den Nullpunkt herunter. Jene Kraft, die er der Dichtkunst gewidmet hatte, fühlte er an ein undankbares Publicum vergeudet. Aber in demselben Maße, in welchem sich diese Kraft verminderte, nahm jene Kraft und Energie zu, die er auf sein zweites Talent, auf das architektonische mit besserem Erfolge verwendete, und im Jahre 1708, in welchem er der Bühne für immer Lebewohl sagte, war Vanbrugh ein großer und geachteter Architekt.

Es müsste demnach gleich jetzt auf seine Thätigkeit

als Architekt eingegangen werden, aber, da er am Ende seines Lebens sich noch einmal der Dichtkunst hingegeben hat, so wollen wir diese eine Seite seiner Thätigkeit gleich hier endgiltig zum Abschlusse bringen, indem wir ungefähr achtzehn Jahre überspringen.

Cibber erzählt in seiner Apology, dass ihm Vanbrugh, als er mit ihm zum letztenmal zusammentraf, Mittheilungen über ein Stück machte, an dem er eben arbeite und das er in nächster Zeit in die Öffentlichkeit bringen werde; vorerst wolle er aber noch die nöthigen Verbesserungen anbringen und bitte daher um Entschuldigung, dass er ihm den Entwurf nicht zeige; die Scenen seien noch zu wenig verdaut, einige zu lang und zu unregelmäßig, und besonders die niederen Charaktere wiesen noch viele Mängel auf; sowie die Scenen jetzt geschrieben seien, werde er sie nicht der Öffentlichkeit anvertrauen. Wir wissen nicht, ob Vanbrugh nach dieser Zusammenkunft noch an der Arbeit weiter geschrieben und gefeilt hat; jedenfalls aber ist er damit nicht zu Ende gekommen und hat sie der Öffentlichkeit nicht übergeben.

Erst nach seinem Tode kam das Manuscript ans Tageslicht. Cibber hatte es unternommen, das von Vanbrugh begonnene Stück fortzusetzen und zu „verbessern“ (!) und er brachte am 10. Jänner 1728 im Drury-Lane-Theater ein Lustspiel „The Provoked Husband“ auf die Bühne, wie es im Prolog heißt, eine Neubelebung von embryonalen Scenen eines Barden, der nicht mehr unter den Lebenden weile, auf den er aber alles Lob, das ihm gespendet werde, übertrage. Bald darauf gieng er an die Drucklegung dieses Stückes und zugleich damit veröffentlichte er auch sein Vorbild, das Fragment Vanbrughs „A Journey to London“, ohne, wie er selbst sagt, eine einzige Zeile zu ändern. Er brachte hauptsächlich deswegen das unfertige Stück vor die Öffentlichkeit, damit der Leser beide Erzeugnisse miteinander vergleiche und sehe, dass viele Fehler des Stückes schon in der Vorlage wären. Das Vorwort zu dieser Ausgabe trägt das Datum des 27. Jänner 1728; es gibt uns näheren Aufschluss über die Absichten Vanbrughs bei der Behandlung des Stoffes.

Wie schon der Titel „*A Journey to London*“ errathen

lässt, handelt es sich um eine Reise vom Lande in die Stadt: Ein Familienvater, der sich zum Parlamentarier wählen ließ, macht sich mit seiner ganzen Familie nur mit Ausschluss der kleinsten Kinder und einiger Dienstboten auf. Voll von den schönsten Hoffnungen und Plänen tritt er mit Weib und Kind die Reise an; vom ersten Augenblicke aber erleiden sie Ungemach über Ungemach, schon auf dem Wege und dann in der Stadt selbst; gar nichts geschieht, ohne dass nicht eines der Familie einen lächerlichen Streich macht. Der Name des Oberhauptes der Familie, Sir Francis Headpiece, weist übrigens schon auf die Thorheiten hin, die sie begehen. Dies ist die eine Handlung. Wie Vanbrugh sie zu Ende führen wollte, kann man sich wohl denken: Die Familie wird zu stark ins Unglück getrieben, alle müssen einsehen, dass es das Beste sei, die alte Heimat wieder aufzusuchen. Es ist aber noch eine zweite Handlung, die mit der ersten in Zusammenhang gebracht wird, in dem Fragmente enthalten, diejenige, welche Cibber zum Titel seines Stückes Veranlassung bot. In der Mitte derselben steht ein Ehegatte Loverule; er führt eine höchst unglückliche Ehe mit einer sehr verschwenderischen und leichtsinnigen Frau. Die liederliche Gattin, Arabella, kennt keine Gebundenheit durch die Ehe, ja sie ist dieselbe nur eingegangen, um ein zügelloses und freies Leben zu führen. Loverules treuer und aufrichtiger Freund, Charles, stellt diesem das Ideal eines Weibes vor Augen und macht die Bemerkung, dass, wenn eine Frau nicht so sei, wie er sie ihm geschildert habe, man sich von ihr trennen müsse. Diese Worte, sagt Loverule, wolle er beherzigen, aber ob er es wirklich thut, das erfahren wir aus dem Fragmente nicht. Vanbrugh soll sich aber bei der erwähnten Unterredung mit Cibber dahin geäußert haben, dass er wirklich die Frau von ihrem Gatten aus dem Hause jagen lasse. Cibber schreibt: „*All I could gather from him of what he intended in the catastrophe was, that the conduct of his imaginary fine lady (Arabella) had so provoked him that he designed actually to have made her husband turn her out of door.*“ Er erzählt weiter, dass er selbst diesen Ausgang nicht beibehielt, weil diese Maßregeln, so gerecht sie auch im wirklichen Leben wären, für ein Lustspiel zu heftig seien.

Man sieht aus dem Gesagten, dass wir hier wieder wie in „The Relapse" einen unterhaltenden und einen ernsten Theil haben, welch letzterer dazu bestimmt ist, auf die moralischen Anschauungen des Volkes zu wirken. Wie in „The Relapse" der erstere Theil der großartigste, so auch hier; wir treffen eine Komik der Situationen theils durch die Handlung vorgeführt, theils erzählt, aber so erzählt, wie wenn sie sich auch vor den Augen abspielte, einen Humor, der geradezu packend ist. Es dürfte nicht viele Schriftsteller geben, die über eine so ausgezeichnete Komik verfügen wie Vanbrugh.

Der zweite, ernste Theil ist wegen der Absichten des Dichters von Interesse. Es war ein bedeutender Umschwung in seinem Denken eingetreten, wenn man erwägt, um was es sich hier handelt: Ein Mann wird in Schutz genommen gegenüber einer leichtsinnigen Frau von demselben Vanbrugh, der in seinen früheren Stücken sich immer auf Seite der Frauen gezeigt hatte. In „The Relapse" (in dem betreffenden Theile) ist die Frau eine Heilige, in „The Provoked Wife" ist sie das zwar nicht, aber sie ist zu einem Fehltritte gebracht worden durch die Schuld des Gatten, eines Wüstlings, sie wird also entschuldigt. Damals war aber Vanbrugh ein Junggeselle, ein Feind der Heirat, ein Feind der verheirateten Männer, jener oft verspotteten Haustyrannen; jetzt aber ist er selber ein Ehemann geworden, und es ist daher kein Wunder, wenn er dem Ehestande mit anderen Anschauungen gegenüber steht. Das Liebesleben der Jugend war vorbei, und ein nüchternes, ernstes Leben an seine Stelle getreten. Er stellt in *„a Journey to London"* dem Publicum ein Weib dar, wie es nicht sein soll und ein Weib wie es sein soll: Arabella und Clarinda, und in Charles gibt er uns ein Selbstporträt aus seiner Junggesellenzeit. Man sieht dies aus den folgenden Worten schon, die gleichsam wie eine Rechtfertigung gegenüber seinen Freunden klingen, warum er ins eheliche Leben eintrat: *„Could she make a home easy to her partner, by letting him find there a cheerful companion, an agreeable friend, a useful assistant, a faithful friend and (in its time perhaps) a tender mother, such change of life, from what I lead seems not unwise to think of."*

Ob dieser Charles im Stück sein Ideal, Clarinda, finden soll, wissen wir nicht wegen des fehlenden Schlusses, und ob Vanbrugh im Leben eine Frau gefunden hat, die der Clarinda entsprach, ist ebenfalls nicht bestimmt. Aber ersteres lässt sich gewiss vermuthen, zumal auch Cibber das Stück in diesem Sinne vollendete, und letzteres können wir wohl auch annehmen, wenn wir später Vanbrugh als Menschen kennen lernen werden.

Es ist ungemein zu beklagen, dass Vanbrugh dieses Stück nicht vollenden konnte; es wäre ein Meisterwerk allerersten Ranges geworden. Cibbers Fortsetzung ist ja nicht schlecht zu nennen, aber es ist eine Art „comédie larmoyante“ daraus geworden, die unserem Geschmacke nicht mehr entspricht. Immerhin aber kann sie noch mit großem Interesse gelesen werden, weil viele Scenen von Vanbrugh herrühren. So hätte unser Dichter am Ende seines Lebens sein größtes Werk geschrieben, wenn ihn nicht der Tod von der Arbeit abberufen hätte.

Vanbrugh als Architekt.

In diesem Abschnitte kommt es uns hauptsächlich darauf an, mit möglichster Genauigkeit die einzelnen wichtigeren Arbeiten Vanbrughs als Architekt darzustellen, womöglich in der Weise, wie sie der Zeit nach aufeinander gefolgt sein können; wir ergänzen und führen also Vanbrughs Lebensgang mit Rücksicht auf seine Bauthätigkeit weiter.

Wann hat Vanbrugh diese Laufbahn begonnen? Diese Frage ist ebensowenig zu beantworten, als jene, wann er zu dichten begann. In der Legende wird zwar erzählt, dass Vanbrugh schon früh wegen des Abzeichnens von Festungen und Schlössern eingekerkert worden war. Daraus ist aber nur zu ersehen, dass er zu dieser Zeit schon fertig zeichnen konnte und dass er Freude und reges Interesse an der Zeichenkunst bekundete.

Auch eine zweite Frage, wie er die Baukunst erlernte, als Autodidakt oder durch einen Lehrer, muss offen bleiben. Man wäre fast geneigt, ersteres anzunehmen, dass er durch eigenes Üben, durch Abzeichnen berühmter Muster die in ihm ruhende Fähigkeit zu solcher Vollkommenheit

ausbildete; denn Swift spielt deutlich darauf an in seinem kleinen Gedichte: *„The History of Vanbrugh's House" (Works, ed. by Roscoe, London 1864, I. vol. 609)* und besonders die Verse: *„Van's genius without thought or lecture Is hugely turn'd to architecture"* weisen darauf hin.

Im Jahre 1695 erfahren wir zum erstenmal von einer Anstellung Vanbrughs bei einem öffentlichen Baue; es ist aber nicht unmöglich, dass er schon früher entweder selbstständig einen Bau ausführte oder bei einem anderen in untergeordneter Weise beschäftigt war. John Evelyn erzählt in seinem Diary *(Memoirs of John E. 1827. London. III. 342)* unter dem 21. Mai 1695, dass eine Commission, bestehend aus Sir Christ. Wren, Mr. Travers, Capt. Sanders und ihm selbst, nach Greenwich sich begeben habe, um daselbst die Gründe für die Erbauung eines Spitales zu besichtigen. Am 31. Mai verzeichnet er, dass die Commission wieder zusammengetreten sei, und dass Mr. Vanbrugh auf seine Empfehlung hin zum Secretär der Commission zur Erbauung des „Greenwich Hospital" ernannt wurde. Evelyn musste also damals schon das architektonische Talent Vanbrughs bekannt gewesen sein, sonst hätte er ihn nicht für diesen Posten bei einem so bedeutenden Baue vorgeschlagen. In der „National Biography" lesen wir unter Hawksmore, einem Schüler Wrens, dass dieser im Jahre 1698 zum „clerk" desselben Baues ernannt wurde und es heißt dort weiter: „Hawksmore war sehr verantwortlich für den Bau nach den Zeichnungen von Jones, Wren und Vanbrugh." Vanbrugh wird also in einem Zuge mit so bedeutenden Männern schon 1698 genannt. Bei diesem öffentlichen Baue war er nun, wie es scheint, fortan sein ganzes Leben hindurch beschäftigt; am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital".

Diesem Umstande ist es gewiss auch zuzuschreiben, dass er sich dort in der Nähe des Spitales zwei Häuser erbaute, in denen er den Sommer zuzubringen pflegte, das sogenannte *„Mince-pie House"* und das *„Bastile House"*.

Ob Vanbrugh auch an einem anderen öffentlichen Baue, z. B. an der Erbauung des Whitehall Palastes betheiligt

war, wissen wir nicht; die Pläne rühren jedenfalls von Jones her. Aber das alte Mauerwerk des niedergebrannten Gebäudes daselbst scheint er zur Erbauung eines eigenen kleinen Hauses benützt zu haben, wie aus einem Gedichte Swifts zu entnehmen ist. Der Spott Swifts richtet sich in diesem Poem, *„Vanbrugh's House“* betitelt, hauptsächlich gegen die Kleinheit des Hauses und stellt diesen Umstand als einen Fluch Jupiters hin, der diejenigen treffe, die nicht selbständige Dichtungen schaffen, sondern aus anderen Schriftstellern entlehnen und zusammenstoppeln. (Er spielt dabei auf eine „Farce“ an mit 5 Acten, aus dem Französischen genommen.) Früher, sagt er, hätten sich allerdings Dichter ordentliche Häuser erbauen können, als sie noch ihre eigenen Verse gesungen hätten, aber jetzt sei ein Dichter nicht einmal im Stande, eine einfache Wohnung durch seine Kunst aufzubringen. So habe Vanbrugh durchaus von Jupiter ein Haus erflehen und ihn zu diesem Ende durch ein Stück täuschen wollen, aber der Gott habe die Absicht des Mannes durchschaut und aus Herzenslust über ihn gelacht:

„Ay, thought the god, are these your tricks?
Why then old plays deserve old bricks;
And, since you're sparing of your stuff,
Your building shall be small enough.“

Am Schlusse ergeht sich Swift in eine Satire auf alle modernen Dichter überhaupt, indem er dieses Haus als den Typus des herrschenden Witzes und Stiles hinstellt, der nichts sei als der Schutt eines alten Gebäudes:

„So modern rhymers wisely blast
The poetry of ages past;
Which after they have overthrown,
They from its ruins build their own.“

Im zweiten Gedichte, dem bereits erwähnten, spricht er Vanbrugh jede Fähigkeit zum Architekten ab und erzählt in ironischer Weise, wie sich dieser seine Kenntnisse in der Baukunst angeeignet habe: Er habe Kinder, welche Kartenhäuser bauten oder aus Lehm Modelle bildeten, beobachtet, und nach diesen Mustern sein Wohnhaus erbaut. Recht bezeichnend sind die folgenden Verse:

„From such deep rudiments as these
Van is become by due degrees
For building famed and justly reckoned
At court Vitruvius the Second."

Er wird also hier einerseits als Autodidakt verspottet, andererseits aber, wenn wir von der Ironie absehen, als ein zweiter Vitruvius hingestellt; dies geschah im Jahre 1708, mit welcher Jahreszahl die Gedichte überschrieben sind.

Die selbständigen größeren Bauten werden der Reihe nach durchgenommen, wie sie in Campbell's Vitruvius dargestellt sind, und, da der II. Band dieses Buches 1717 erschienen ist, so haben wir damit auch die wichtigsten Arbeiten Vanbrughs bis zu diesem Jahre behandelt. Bei der Besprechung der in späterer Zeit aufgeführten Gebäude werden wir uns an die Briefe der Pelham-Manuscripte anschließen.

Als erste der Privatunternehmungen Vanbrughs ist jedenfalls die Erbauung von Castle Howard zu nennen. Dieser Bau wurde im Jahre 1702 an der Stelle des alten Schlosses Hinderskelf begonnen. Der Eigenthümer desselben war damals Charles Howard, 3rd Earl of Carlisle (1674 bis 1738), welcher am 23. April 1692 seinem Vater Edward, 2nd Earl of Carlisle, als dritter Earl folgte und seit 1693 „Governor of Carlisle Castle" war. Vom 8. März 1701 bis 26. August 1706 bekleidete er das Amt eines „Deputy Earl Marshal of England" *(National Biography: Carlisle, Charles)*. In diese letztere Zeit fällt nun der Beginn des Baues des neuen Schlosses. Carlisle war mit Vanbrugh gewiss sehr zufrieden; denn schon im Jahre 1704 verschaffte er ihm die Stelle des Clarenceux King-at-Arms. Das Patent, heißt es in *Noble's College of Arms,* gieng am 29. März 1704 auf Vanbrugh über, und die feierliche Ceremonie im Collegium wurde in Stellvertretung des Earl of Carlisle von dem Earl of Sussex vorgenommen. Die Pläne des Schlosses Carlisle, des Howard Castle sind in „Vitruvius" auf den Platten 63—71 gezeichnet. Campbell sagt dort von dem Bau: *„Here are excellent gardens, parks of great extent, lofty obelisks. And in fine, this seat is truly worthy of so great and*

so liberal a patron, which was built 1714.“ An der Ausgestaltung und Verschönerung des Schlosses war er später immer beschäftigt bis zu seinem Tode. Davon erfahren wir aus seinen Briefen selbst. So in einem Briefe vom 8. August 1721 aus Castle Howard an den Herzog von Newcastle schreibt er u. a., er solle kommen, dieses Schloss zu besuchen; hier sei der reizendste Ort, den er je gesehen habe: *„Many new charms open this year, that never appear'd before, and many new will next. If I take in what a third will produce (bar more Southsea storms) I believe here will be (beyond all contest) the top seat, and garden of England. Of the house I say nothing: the others I may commend, because nature made them; I pretend to no more merit in them than a midwife, who helps to bring a fine child into the world, out of bushes, boggs and bryars.“* In ähnlicher Weise schreibt er auch an seinen Freund, den Brigadier Watkins, am 28. August 1721 u. a.: *„Two years more, tho' they won't compleat all the building, will so beautify the outworks of gardens, park, &c., that I think no place I ever saw, will dispute with it for a delightful dwelling in generall, let the criticks fish out what particular faults they please in the architecture.“*

In Campbell's Vitruvius finden sich auf den Platten 47 und 48 des ersten Bandes Zeichnungen der Pläne des Schlosses Kings Weston in Gloucestershire und dazu auf Seite 5 die Bemerkung, dass dieses Schloss, der Sitz des Right Hon. Edw. Southwell, das große Genie seines Erbauers, Sir John Vanbrugh, zeige, der es im Jahre 1713 vollendet habe.

Vanbrughs größte architektonische That ist die Erbauung des Schlosses Blenheim in Oxfordshire nahe von Woodstock, jenes berühmten Denkmales der Ruhmesthaten des Herzogs von Marlborough. Über die ganze Geschichte des Baues ist ein gewisses Dunkel gebreitet, und es wird nicht eher vollständige Klarheit in die Sache kommen, als nicht alle darauf bezüglichen Schriften und Briefe herangezogen werden können. Schon D'Israëli hat sich mit diesem Gegenstande befasst und darüber jene *„Secret History of the Building of Blenheim“* geschrieben, die uns aber, weil sie auf zu wenig Nachforschungen beruht, nicht befriedigt. Wenn sich demnach diese Arbeit mit derselben Angelegen-

heit beschäftigt, so geschieht es deshalb, weil Quellen herangezogen werden konnten, die gewiss mehr Licht in die dunklen Verhältnisse des ganzen Unternehmens bringen. Es sind folgende:

1. Die Biographie Marlboroughs von Wilhelm Coxe in der Übersetzung des F. A. v. H., Majors im k. k. österreichischen General-Quartiermeister-Stab, mit dem Titel: „Herzogs Johann v. Marlborough Leben und Denkwürdigkeiten, nebst dessen Original-Briefwechsel aus dem Familien-Archive zu Blenheim." Wien 1822.

2. *„The Letters and Despatches of John Churchill, First Duke of Marlborough, ed. by Sir George Murray." London 1845, in 5 vols.*

3. *„Private Correspondence of Sarah, Duchess of Marlborough." 2nd ed. London 1838.*

4. *„Swift's Journal to Stella"* (in der früher citierten Ausgabe).

5. Zwei Briefe Vanbrughs an die Herzogin von Marlborough, welche unter den im „Athenaeum" abgedruckten Pelham-Manuscripten zu finden sind.

Am 14. December 1704 war Marlborough unter ungeheuerem Jubel als Sieger von der Schlacht bei Hochstädt und Blindheim (englisch Blenheim) nach England zurückgekehrt und auf das feierlichste empfangen worden. Beide Häuser sprachen ihm ihre Anerkennung aus, und das Unterhaus beantragte eine Ehrengabe Englands an seinen Helden, indem es die Wahl derselben der Königin Anna übertrug. Diese entschloss sich, die Ansprüche der Krone auf das Lehens- und Eigenthumsrecht Woodstocks und des Gutes Wooton aufzugeben und diese Rechte auf den Herzog v. Marlborough und dessen rechtmäßige Erben zu übertragen. Am 14. März 1705 wurde der Schenkungsbrief von dem Hause der Gemeinen ausgefertigt. Die Königin, damit nicht zufrieden, wollte auch selbst ihre Erkenntlichkeit zeigen und beauftragte das Hofbauamt, dem Herzoge auf ihre eigenen Kosten ein prächtiges Gebäude aufzuführen, das den Namen „Blenheim Castle" führen sollte.

Verschiedene Modelle und Risse werden eingeschickt. Vanbrughs Offert wird angenommen, der, wie es bei Coxe

heißt, damals den Ruf des ersten Baukünstlers hatte, und er selbst wird mit der Leitung des Baues betraut.

Marlborough, der im Frühlinge dieses Jahres wieder nach Haag abgereist war, schreibt von Trier aus unterm 18. Juni 1705 an seine Frau (Coxe II, 187): „Ich bitte Dich, betreibe Du den Bau meines Hauses und der Gärten! Ich glaube, in Zukunft wird mich nichts mehr aus meinem heimatlichen Landsitze herauslocken"; und von Meldert aus schreibt er am 7. August 1705 an Vanbrugh (Letters and Desp. II, 207): „*I am very much obliged to you for the account you give me in your letter of the 22nd of June, of the laying the first stone at Woodstock, and of the alterations you design in the building, which, I am satisfied, must be for the better. I do not doubt but you will press on the works with the same care as long as the season does allow it; . . .* Wir entnehmen daraus, dass am 22. Juni 1705 bereits der Grundstein zu dem Schlosse gelegt war.

Der Bau schreitet dem Wunsche des Herzogs gemäß rüstig weiter fort. Im December 1706, nachdem Marlborough wieder in die Heimat zurückgekehrt ist, erfolgt ein neuerlicher Beschluss des Oberhauses: „Die Gerechtsame und der Besitz des Freigutes Woodstock nebst dem Schlosse Blenheim haben für ewige Zeiten auf die Titelträger des Hauses Marlborough überzugehen"; — eine Verfügung, durch welche die Großthaten des Herzogs und der ihm von der Nation gezollte Dank für immer dem Gedächtnisse erhalten bleiben sollten. Diesem Beschlusse trat das Unterhaus bei, und er erhielt die Sanction der Königin.

Im Frühlinge des Jahres 1707 trat wegen schlechter Witterungsverhältnisse eine Verzögerung des Baues ein. Marlborough schreibt an Vanbrugh als Antwort auf einen von ihm geschickten Bericht: „*Camp at Meldert, 4th Aug. 1707. I have received your letter of the 15th of July from Blenheim, and as I am sensible the delays there in the beginning of the season were unavoidable, I am very glad to understand you at length have found means to set the works going again, for the carrying on of which I hope the weather is more favourable with you than it has been here for some time past. I satisfy myself no care will be wanting on your part to finish what you have in hand with all possible dispatch; in the meantime I shall*

be obliged to you for a sight of the drawings you mention, and an account of the progress you make from time to time.“ In gewissenhafter Weise erstattet also, wie man sieht, Vanbrugh Bericht über den Fortgang des Baues. Aus den nächsten Jahren sind uns freilich keine solchen Berichte mehr erhalten.

Aber Marlborough ist vom 18. November 1707 bis 29. März 1708 selbst wieder in England und überzeugt sich mit eigenen Augen von den Fortschritten des Baues. Es ist jedenfalls alles in Ordnung; denn Vanbrugh bleibt bei der Familie in Gunst. Dies bezeugen zwei Briefe aus jener Zeit, welche in *„The Private Correspondence“* (144/5 und 153/4) abgedruckt sind. Wie erinnerlich, befand sich Vanbrugh damals in einer Klemme infolge des verunglückten Unternehmens des Theaterbaues. Wie nun aus dem ersten der erwähnten Briefe vom 1. Juli 1708, welchen der Herzog an die Herzogin richtet, hervorgeht, hatte sich Vanbrugh an diese um eine *„pension“* gewendet; allerdings war sie gegen die Bewilligung derselben und hatte dem Gemahle ihre Gründe vorgelegt, aber das Antwortschreiben des Herzogs zeugt durchaus von Wohlwollen, wenn er schreibt, man solle ihn (Vanbrugh) wissen lassen, dass er Geduld haben möge, bis sich etwas fände, das mehr von Dauer sei als eine *„pension“*. In dem anderen Briefe, welchen im Juli 1708 Maynwaring, der vertraute Secretär und Freund der Herzogin, an diese schreibt, gibt derselbe seine Meinung über einen Bittbrief Vanbrughs ab, der, wie er sagt, durch seine *„folly“* (er meint darunter seine Theaterunternehmung) tief heruntergekommen sei; ihn hätte dieser Bau mehr Geld gekostet als subscribiert gewesen, und er werde sowohl von den Arbeitern, die das Theater erbaut, als auch von den Geschäftsleuten, welche die Kleider u. s. w. geliefert hätten, belästigt. Gleichwohl rathe er ihr aber nicht, ihn zu unterstützen, weil er selbst in seinen alten Tagen auf eine Hilfe rechne und sie in Anspruch nehmen werde. Selbstlosigkeit kann man diesen Worten Maynwarings nicht nachsagen. Mag nun Vanbrugh die Unterstützung erhalten haben oder nicht, das geht gewiss aus dem Briefe hervor, dass er mit der Familie auf gutem Fuße stand; sonst hätte er sich nicht mit einer solchen Bitte an sie gewendet. Bis

zu diesem Zeitpunkte ist also der Bau gewiss zur Zufriedenheit der herzoglichen Familie vonstatten gegangen. In der nächsten Bausaison 1709 finden wir aber schon die Anzeichen eines gelinden Misstrauens gegenüber dem Bauleiter. Es heißt jetzt in den uns über den Bau erhaltenen Briefen, Vanbrugh müsse überwacht werden, dass er nicht immer wieder Neues beginne, sondern das Begonnene vollende. Einmal fürchtet die Herzogin sogar, wie aus einem Antwortschreiben des Gemahls hervorgeht, dass Vanbrugh diesem falsche Berichte über den Fortschritt des Baues sende. Die erwähnten Briefe, vier an der Zahl, findet man wieder in der „*Private Correspondence*“ (192, 193, 196, 273). Es sind, mit Ausnahme des letzten, Briefe des Herzogs an die Herzogin. Der erste, am 24. Juni 1709 von Abbey of Looz aus geschrieben, in welchem der Herzog von Vorhängen spricht, die er nach dem Maße Vanbrughs in Brüssel um den Preis von 800 £ hat anfertigen lassen, ist weniger interessant; er zeigt nur, dass der Herzog für die Ausschmückung des Schlosses auch selbst sorgte und dafür große Summen ausgab.

Viel wichtiger ist der zweite Brief, der uns schon eine kleine Veränderung der Gesinnung gegenüber Vanbrugh zeigt. Der Herzog schreibt am 1. Juli: „*I agree with you that Mr. Vanbrugh must be carefully observed, and not suffered to begin any new work; but to apply all the money to the finishing what I directed before I left England.*“ Am Schlusse spricht er gleichwohl seine Freude darüber aus, dass der Bau im übrigen so sehr zur Befriedigung der Herzogin fortschreite, so dass er denselben vielleicht bei seiner Rückkehr gedeckt finden werde. Ebenso interessant ist der nächste Brief vom 11. Juli: „*I have had the happiness of yours of the 23rd and 24th: by both accounts I find that you are apprehensive that Mr. Vanbrugh gives me false accounts of what passes at the building at Woodstock. I do assure you, upon my word, that I have neither received any accounts or any letter from him since I left England. I approve of all you have done . . .*“, er wünscht dann, dass die Stallungen beendigt würden, und fügt wieder die Mahnung hinzu, Vanbrugh nichts Neues beginnen zu lassen.

Gegen Ende dieses Jahres haben wir noch einen Brief

des Secretärs an die Herzogin; hier gibt dieser seiner Hoffnung Ausdruck, dass sie alles in Woodstock in schönster Ordnung finden werde, und sagt unter anderem von Vanbrugh, dass er *„good and tractable“* sei.

Am Baue selbst war keine Störung eingetreten; auch im nächsten Jahre wird die Arbeit wieder rüstig aufgenommen. Vanbrugh befindet sich aber immer noch in Geldschwierigkeiten, wie aus dem Briefe Maynwarings an die Herzogin vom Mai 1710 hervorgeht (Priv. Corr. 342): *„I am sorry to trouble your Grace with this melancholic letter of Mr. Vanbrugh's, nor can I desire anything upon it, but that you will please to put my Lord Treasurer in mind that since he has promised that he will do something for him, he may as well do it soon as three months hence“*. Am 30. August 1710 schreibt der Herzog an die Herzogin einen Brief, welcher den Wunsch enthält, mit dem Baue noch im Laufe des Sommers möglichst weit fortzuschreiten: *„Pray take the best measures you can with Mr. Travers* (dieser und Hawksmore waren auch an der Erbauung des Schlosses betheiligt) *and Mr. Vanbrugh that all the work possible may be done this summer at Blenheim.“*

Die Erfüllung dieser Bitte war aber nicht möglich; denn in England trat nunmehr ein großes politisches Ereignis ein. Es vollzog sich ein durchgreifender Umschwung in der Regierung, und dieser sollte auch eine Unterbrechung des Baues von Blenheim Castle zur Folge haben.

Die Whigs, in deren ersten Reihen Marlborough stand, mussten den Tories weichen. Was dieser Wandel in England zu damaliger Zeit bedeutete, lässt sich heute kaum ermessen. Ein neues Ministerium aus den Mitgliedern der Torypartei wurde gebildet, und Tories bildeten von nun an auch die Umgebung der Königin. Auf das Whig-Ministerium *„Godolphin“* war das Tory-Ministerium *„Harley-Oxford“* gefolgt.

Die Civilliste der Königin, welche das Parlament bestimmte, wurde geprüft und aus derselben der Posten für das Schloss Blenheim gestrichen, mit dem Bemerken, dass dafür bereits genug ausbezahlt worden sei; alles andere hätte der Herzog selbst aufzubringen. Als davon die Herzogin erfuhr — es war im Herbste 1710 — erklärte sie,

eher die Arbeiten einstellen zu lassen als sich zu Zahlungen zu verpflichten. So geschah es auch. Wirklich trat ein Stillstand ein, kaum konnte das Fertige vor dem Winter geschützt werden.

Im Mai 1711 wurde Harley zum Lord High-Treasurer ernannt. Coxe erzählt nun, dass die eifrigen Bemühungen Vanbrughs im Frühling 1711 durchsetzten, dass 7000 £, welche noch von der Anweisung Godolphins ausständig waren, flüssig gemacht wurden, und dass er einen Überschlag über die zur Vollendung des Baues noch erforderlichen Auslagen vorlegen durfte; er forderte mit Einschluss der erwähnten Rückstände die Summe von 87.000 £. Der Minister (Harley), sagt Coxe weiter, war über die Höhe des Betrages erstaunt und verfügte eine nochmalige Durchsicht des Überschlages. Nachdem aber Vanbrugh, in Audienz empfangen, darauf hingewiesen hatte, dass er in der Hoffnung, der Herzog werde dies auf eigene Kosten übernehmen, manches Entbehrliche weggelassen und nur das berücksichtigt habe, was der ursprünglichen Absicht der Königin in Anbetracht der nationalen Würde des Denkmales entsprochen hätte, habe ihn der Minister mit Anzeichen der Befriedigung entlassen.

Vanbrughs Bemühen war nicht vergeblich. Am 17. Juli legte er der Königin eine Anweisung auf 20.000 £ zur Genehmigung vor, und in *„Swift's Journal to Stella“* lesen wir unterm 19. August 1711, dass die Königin 20.000 £ für die Fortsetzung des Baues des Schlosses bestimmte, *„which has been starved till now, since the change of the ministry“*. Der Bau wurde nun wieder aufgenommen; seine Unterbrechung hatte von Anfang Herbst 1710 bis ungefähr Mitte August 1711 gedauert. Coxe erwähnt einen Brief Vanbrughs an den Herzog, allerdings ohne Datum, worin er mittheilt, auf die Zusicherung des Ministeriums sich stützend, die Arbeit wieder aufgenommen zu haben; das Werk schreite wieder vorwärts, ohne dass die Gläubiger darauf bestünden, dass alles von staatswegen ausgefolgte Geld zur Tilgung der Rückstände verwendet werde, was auf ihren ausdrücklichen Wunsch hätte geschehen müssen. Wenn wir nun das uns erhaltene Schreiben des Herzogs an Vanbrugh vom 3. September 1711 lesen, so ist kein Zweifel, dass der Brief, auf

welchen in demselben angespielt wird, kein anderer ist als der von Coxe erwähnte. Der Wortlaut dieses Schreibens ist folgender: „*Camp before Bouchain, 3rd Sept. 1711 (Letters and Desp. V. 475): I thank you for the favour of your letter of the 10th of August. My Lord Treasurer has been so kind as to acquaint me already with the care he had taken for carrying on the works at Blenheim, and I shall now soon expect from you an account of what you think may be compassed this year. You may believe I should be very glad to gratify you in your desire of the four hundred pounds upon account, if I thought I could regularly do it of myself. As soon as I come home, will readily give his concurrence, so that the deferring it for two or three months at most, I hope, can be no prejudice to you. I am, with truth, Sir . . . . M.*“

Wie man sieht, hatte Vanbrugh schon auf die bloße Zusicherung neuerlicher Summen die Arbeit wieder begonnen und höchstwahrscheinlich deshalb von dem Herzoge einen Vorschuss von 400 £ verlangt, den ihm allerdings Marlborough nicht gewährte; denn er war vorsichtig genug, die Zahlungen von der Regierung aus besorgen zu lassen, damit es nicht den Anschein habe, als ob Vanbrugh von ihm beschäftigt werde.

Ferner sehen wir aus dem ersten Briefe, dass die Handwerksleute und Arbeiter im Rückstande waren, dass sie auch jetzt nicht bezahlt wurden, weil sie sich auf eine spätere Zeit vertrösten ließen; die 20.000 £ wurden für die Weiterführung des Baues bestimmt, die Schulden blieben unbeglichen.

Nun trat eine gewaltige Wandlung in Marlboroughs Leben ein.

Am 31. December 1711 wurde der Herzog aus allen seinen Ämtern entlassen. Unterm 1. Jänner 1712 schreibt Swift in seinem „Journal to Stella“: „*It is true that the Duke of Marlborough is turned out of all;* die Königin und der Lord Treasurer hassen ihn tödlich, und diesem Umstande verdankt er seinen Fall mehr als seinen anderen Fehlern.“ Am 23. oder 24. Jänner kommt im Hause der Gemeinen der Vorwurf der Bestechlichkeit des Herzogs zur Berathung. Die Verhandlungen fallen mit einer Majorität von hundert Stimmen zu seinen Ungunsten aus. Am

25. Jänner schreibt Swift: *„The Duke will now be able to do no hurt.“*

Marlborough sah sich nun, da er zugrunde gerichtet war, von einer großen Zahl von Feinden umgeben; nicht allein das Ministerium und dessen Partei war ihm feindlich, sondern auch unter den Whigs, deren wahre Sympathie er niemals besessen[1]), fand er viele Gegner.

Man war allgemein der Ansicht, dass er den Krieg aus Habsucht in die Länge gezogen hätte, und brachte gegen ihn die Klage auf Zurückerstattung der Summen, die er als Provision erhalten hatte, ein; zugleich forderte man von ihm die Summe von 30.000 £, für welche er als für die Rückstände des Schlossbaues persönlich haftbar sei, weil die Zahlungen aus der Civilliste eingestellt worden seien.

Diese Behandlung in seinem Vaterlande nöthigte ihn, den Continent aufzusuchen, wo er allein noch Freunde finden konnte. Am 28. November 1712 reiste er ab und mied England bis zum Tode der Königin.

Im Jänner 1713 begab sich auch die Herzogin zu ihrem Gemahl.[2])

Es fragt sich nun: Wie verhielt es sich mit dem Schlossbau während dieser Zeit? Es wurde jedenfalls von den oben erwähnten 20.000 £, welche die Königin bewilligt hatte, weiter gebaut, ohne dass man auf die am Baue haftenden Rückstände, welche nun dem Herzoge in die Schuhe geschoben wurden, Rücksicht genommen hätte. Coxe berichtet, dass um diese Zeit eine Prüfung der seit Sommer 1710 angewachsenen Schulden der Civilliste vorgenommen, und u. a. der Betrag von 60.000 £, bestimmt für den Bau von Blenheim, gefunden wurde. Die Summe stimmt genau.

Das Unterhaus übernahm die Tilgung dieses Betrages, und gegen Ende des Jahres 1713 erhielt Vanbrugh während der plötzlichen Erkrankung der Königin 10.000 £. Somit bleiben noch 30.000 £ rückständig, welche, wenn kein abermaliges Hindernis eingetreten wäre, sicherlich nach und nach ausbezahlt worden wären.

[1]) *Nat. Biogr. — Marlborough.*

[2]) *„Journal to Stella“. 6./I. 1713.*

Wiederum war es aber ein Umschwung in der Regierung, der diese Aussichten zunichte machte. Schon nach dem Frieden von Utrecht (5. Mai 1713) brachen große Feindseligkeiten zwischen dem Lord Treasurer und seinem Collegen Bolingbroke aus; und, da letzterer bei der Königin in Gunst stand, erhielt Harley am 27. Juni 1714 seine Entlassung; Bolingbrokes Triumph aber dauerte nur drei Tage; denn am 1. August 1714 starb die Königin Anna. Am selben Tage war auch Marlborough wieder in England gelandet. Im September 1714 setzte ihn die Regierung König Georgs I. in seine sämmtlichen Ämter wieder ein; er wurde *„Captain-General“* und *„Master of the Ordinance“*.

Nun ordnete er an, dass Vanbrugh einen neuerlichen Überschlag über alle weiteren Kosten des Schlossbaues mache mit Inbegriff der Gärten, Brücken u. dgl., Dinge, die Vanbrugh unberücksichtigt gelassen hatte, als er Harley den Kostenvoranschlag machte; es ist daher ganz in der Ordnung, wenn jetzt ein etwas größerer Betrag verlangt wird, nämlich 54.527 £, also um 4.527 £ mehr als früher.

Im Hinweise auf die seinerzeitigen Beschlüsse beider Häuser fühlte sich Marlborough nach seiner Rehabilitierung berechtigt, das Aufkommen des Staates hiefür zu verlangen. Es wurde nicht allein dieser Betrag genehmigt, sondern, da man beschlossen hatte, alle Schulden der königlichen Hofhaltung zu decken, übernahm der Staat auch die Begleichung der am Baue von „Blenheim Castle“ haftenden Rückstände, indem man die Haftbarkeit der Civilliste hiefür anerkannte. Zur Prüfung der Rückstände wurde eine Commission eingesetzt, bestehend aus Lowndes, Craggs und Hopes, und auf ihren Bericht hin zur Tilgung derselben die Summe von 30.000 £ in Bereitschaft gesetzt.

Die Gläubiger mussten ihre Forderungen einbringen; doch bewilligte man ihnen nicht ihre volle Forderung, sondern nur ein Drittel derselben. Damit nicht einverstanden, stellten sie die Arbeit ein. D'Israëli erzählt nämlich, dass im Jahre 1715 die Arbeiter wiederum streikten und die alte Verzögerung wieder eintrat.

Wenden wir uns nach dieser nothwendigen Weiterführung der Thatsachen wieder Vanbrugh zu! Im Jahre 1706 hatte er dem Thronfolger des Hauses Braunschweig in der

Eigenschaft als Clarenceux King-at-Arms den Wappenrock und die Insignien des Hosenbandordens überbracht, demselben, der jetzt als König Georg I. den englischen Thron bestieg; er war also mit dem neuen Herrscher in nähere Berührung gekommen und dem Könige bekannt. Ein Whigministerium stand am Ruder, am Hofe war er beliebt: In dieser Zeit wurde er zum Ritter geschlagen (am 9. September 1714) und am 6. Jänner 1715 wurde er *„Comptroller of the Royal Works“*. In der Regierung hatte er manche Freunde und Gönner, so den Prime Minister selbst, Walpole, den Herzog von Newcastle u. a. Bei der Herzogin von Marlborough aber war er in Ungnade gefallen. Sie schreibt an ihre Freundin Clayton: „Was den Bau betrifft, will ich Ihnen die Sache so kurz als möglich auseinandersetzen. Der Staat hat 265.000 £ theilweise schon ausgelegt, theils noch zu zahlen. Überdies hat der Herzog seit 1712 über 9000 £ darein gesteckt, oder ist sie noch schuldig, und noch haben wir nichts, was einer anständigen Wohnung gleichsähe; von dieser ungeheuren Summe wurden (ohne die seit dem Austritte des Lord Godolphin angewachsenen Rückstände zu rechnen bis zur Einstellung des Baues) bereits 38.000 £ verwendet und dafür buchstäblich noch gar nichts vollbracht, was des Nennens wert wäre. Was ich aus den Büchern genommen habe, beläuft sich nicht auf 2000 £. Ohne Übertreibung, es ist weit mehr zu thun als bereits geschehen. Denn das Vollbrachte ist ganz unbedeutend und noch braucht es mehrerer 1000 £ bloß, um sozusagen die Schale zu beendigen; da ist noch nicht das außerhalb der Thore Befindliche mit inbegriffen, wo alles so im Gewirre steckt, dass sich das Gehirn verdreht, wenn man nur daran denkt. Eine ungeheure Summe wird die gedämmte Zufahrt kosten, so auch die lächerlich riesenhafte Brücke . . . Sir John Vanbrugh behauptet zwar in seinem dem Herzoge überreichten Überschlag, die Auslagen bis zur gänzlichen Vollendung werden sich nur mehr auf 54.381 £ belaufen. Ich glaube aber nimmer, dass er damit auslangt, nachdem von den bereits verbauten 38.000 £ nichts zu sehen ist. Weil ich immer dasselbe sage, findet man mich albern und lächerlich.“ Gewiss stammt der Brief, welcher bei Coxe ohne Datum wiedergegeben wird, aus

der Zeit nach 1714, weil Vanbrugh Sir genannt wird, und nach 1715, weil von der Einstellung der Arbeiten die Rede ist. Wir werden aber der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir ihn in das Jahr 1716 setzen. In diesem Jahre entließ die Herzogin Vanbrugh. Wir erfahren dies aus den beiden Briefen des Pelham-Manuscriptes, welche er von Whitehall aus an die Herzogin richtet, und von denen er eine Abschrift an den Herzog von Newcastle sendet. Vorausgeschickt muss werden, dass Vanbrugh um diese Zeit eine Heirat zwischen dem erwähnten Herzoge und der Enkelin Marlboroughs, Lady Harriet Godolphin, vermitteln sollte, und zwar, wie er ausdrücklich sagt, auf die Anregung und den besonderen Wunsch der Herzogin selbst; damals verzichtete sie aber, wie aus den Briefen hervorgeht, auf die Dienstleistung Vanbrughs auch in dieser Angelegenheit. Vanbrugh schreibt am 8. November 1716 folgendermaßen: „. . . *Having since been shown by Mr. Richards a large pacquet of Building Papers, sent him by your Grace, I find the reason was, That you had resolv'd to use me so ill, in respect of Blenheim, as must make it impracticable to employ me in any other Branch of your service. These papers, Madam, are so full of far fetch'd labour'd Accusations, mistaken facts, wrong Inferences, groundless Jalousies and strein'd Constructions, that I shou'd put a very great affront upon your Understanding, if I suppos'd it possible you cou'd mean anything in earnest by them, but to put a stop to my troubling you any more. You have your end, Madam, for I never will trouble you more; unless the Duke recovers so far to shelter me from such Intollerable Treatment. I shall in the meantime have only this concern on his account (for whom I shall ever retain the greatest veneration) that your Grace* . . .“

Als Schlussbemerkung fügt er hinzu, dass er, wenn ihm die Herzogin die Erlaubnis gäbe, ihre Briefe zu drucken, es gerne thäte, genau und ohne irgend welche andere Antwort oder Bemerkung als diesen kurzen Brief, damit die Welt sähe, dass er sie veröffentlicht wissen wolle.

Der angeführte Brief der Herzogin an ihre Freundin und dieser dürften wohl ungefähr in derselben Zeit geschrieben sein.

Wir sehen nun, wie heftig die Herzogin und der Leiter

des Schlossbaues an einander gerathen sind. Die Erbitterung Vanbrughs leuchtet noch aus seinem Briefe vom 10. November 1716 hervor, den er von London aus an den Herzog von Newcastle schrieb. Er theilt mit, dass er einen Brief von der Herzogin erhalten habe und fährt fort: „*... by a few words at the latter end she shews quite plain that she was resolved to get me out of that, and so judged it impossible to concern me any longer in t'other affair. I need make no remarks to your Grace upon this abominable Woman's proceeding, which shall not however lessen my regard to my Lord Duke, nor good opinion of his grand daughter, who I do not think has one grain of this Wicked Woman's temper in her.*“

Wenn man den Brief der Herzogin an Lady Clayton, in welchem die angegebenen Ziffern im großen und ganzen mit den anderwärts angeführten Summen stimmen, liest, so möchte man glauben, es sei an dem Baue des Schlosses noch gar nichts Rechtes fertig gewesen. Wir finden aber in Campbells Vitruvius (I. Bd.), dessen Platten 55—62 sehr hübsche Zeichnungen von Blenheim Castle enthalten, folgende Stelle: „*Here are noble gardens, a stately bridge with an arch hundred foot in diameter, with many other embellishments ... It was built Anno 1715.*“ Darf man nicht daraus schließen, dass schon ein ganz bedeutender Theil des Gebäudes fertig war?

Woher aber dann die heftige Erbitterung der Herzogin? Ist sie gerechtfertigt oder bloß der natürliche Ausfluss gewisser Charakterzüge, wie einer unbezähmbaren Streitsucht, oder liegt der Grund in einer persönlichen Abneigung gegen Vanbrugh, die sich nach und nach bis zum äußersten gesteigert hat? Gerade für kleine, nichtige Gründe sprechen mehrere Umstände: Schon aus dem Jahre 1710 ist uns bezeugt, dass Vanbrugh durch die Herzogin bitter gekränkt wurde. Swift erzählt in seinem „*Journal*“ unterm 7. November 1710, bei einer Unterhaltung im Hause des Sir Richard Temple, bei welcher auch die Herzogin und Vanbrugh anwesend waren, sei er (Swift) mit diesem in einen längeren Streit wegen der Spottgedichte auf dessen Haus gerathen, doch sei Vanbrugh dabei immer kalt und höflich geblieben; wie aber auch die Herzogin angefangen habe, sich über ihn lustig zu machen, da sei er ärgerlich ge-

worden, obgleich er sonst ein *„good-natured fellow“* sei. Ein Beweis, dass nicht eine unrechtmäßige Handlungsweise seine Entlassung herbeiführte, mag auch darin erblickt werden, dass die Herzogin erst nach der Erkrankung ihres Gemahls — er wurde am 25. Mai 1716 vom Schlage gerührt — gegen ihn auftrat. Ferner, warum belangte sie Vanbrugh nicht sofort, wenn sie ihn schon, wie aus dem Briefe an Clayton zu entnehmen ist, der Unterschlagung beschuldigt? Sie sagt dort, er habe 38.000 £ für den Bau erhalten und in den Büchern könne sie nur 2000 £ verzeichnet finden. Warum wartet sie wiederum, bis Marlborough todt ist? Mögen aber nun diese oder jene Ursachen zugrunde liegen, das eine steht fest, dass Vanbrugh vom November 1716 angefangen nicht mehr an dem Bau von Blenheim Castle beschäftigt war.

Die Gläubiger, welche, wie wir wissen, nur ein Drittel ihrer Forderungen ausbezahlt erhielten, reichten im Ostertermin 1718 beim Rechnungshof sowohl gegen den Eigenthümer des Schlosses als auch gegen den laut Vollmacht von Lord Godolphin als obersten Leiter des Baues aufgestellten Architekten Vanbrugh eine Klage ein wegen Vorenthaltung des ausständigen Lohnes, der bereits die Höhe von 8000 £ erreicht habe. Der Herzog erklärte, dass weder auf ihn noch auf Vanbrugh eine persönliche Dafürhaftung gewälzt werden könne, weil das ganze Werk eine Staats-Unternehmung sei, bei welcher Sir John Vanbrugh bloß als öffentlicher Beamter gehandelt habe. Gegen diese Erklärung machte die Klageschrift geltend, dass der Herzog den Bau mehreremale wie ein persönliches Unternehmen geleitet habe, da er sich über die Fortschritte desselben Bericht erstatten ließ, bestimmte Ernennungen bei demselben vornahm, verschiedene Anordnungen über einzelne Gemächer traf u. dgl.

Der Gerichtshof entschied, dass der Herzog und die Herzogin gesetzlich haften müssten, weil sie den Bau thatsächlich wie ein Privatunternehmen betrieben hätten. Die Appellation des Herzogs an das Oberhaus blieb auch erfolglos. Am 24. Mai 1718 verwarfen die Peers die Gründe zur Entkräftigung des Schuldspruches und bestätigten das gefällte Urtheil. Vanbrugh aber wurde freigesprochen.

Wenn wir nun fragen, warum die Arbeiter überhaupt gegen ihn klagbar wurden, so dürfte die Antwort in einem Briefe Vanbrughs an Tonson zu lesen sein, welchen D'Israëli leider ohne Datum abgedruckt hat: „*I have the misfortune of losing, for I now see little hopes of ever getting it, near 2000 £ due to me for many years' service, plague and trouble, at Blenheim, which that wicked woman of M. is so far from paying me that the duke being sued by some of the workmen for work done there, she has tried to turn the debt due to them upon me, for which she ought to be hanged.*"

Wir sehen demnach die Ursache dieser Klage gegen Vanbrugh wieder in der Herzogin von Marlborough.

Marlborough war am 16. Juni 1722 gestorben. Nun tritt die Herzogin-Witwe öffentlich gegen ihren früheren Bauleiter auf. Aus seinen Briefen an Tonson, die von D'Israëli leider sehr häufig ohne Datum abgedruckt sind, erfahren wir vor allem, dass sie von ihrem Gatten große Summen Geldes zur Vollendung des Schlosses geerbt hatte. In fünf Jahren wurde auch das Gebäude von der Hälfte der zu diesem Zwecke zur Verfügung gestellten Summe vollendet.

Die Briefstellen, welche auf die Klageführung der Herzogin anspielen, sind erstens die folgende: „*He (Marlborough) has given his widow — may a Scotch ensign get her! — ten thousand pounds a year to spoil Blenheim in her own way and twelve thousand a-year to keep herself clean and go to law*"; zweitens der bereits erwähnte Brief vom Jahre 1725, gedruckt bei Leigh Hunt auf Seite XLII: „*I have been forced into Chancery by that B. B. B. the duchess of Marlborough, where she has got an injunction upon me by her friend the late good chancellor (earl of Macclesfield) who declared that I never was employed by the duke and therefore had no demand upon his estate for my services at Blenheim. Since my hands were thus tied up from trying by law to recover my arrears, I have prevailed with Sir Robert Walpole to help me in a scheme which I proposed to him, by which I got my money in spite of the hussy's teeth. My carrying this point, etc.*"

Vanbrugh war also aus diesem Processe als Sieger hervorgegangen und hatte die rückständige Summe erhalten. So hatte endlich der Streit ein Ende. Aber auch das Leben

Vanbrughs war dem Erlöschen nahe; nur ein Jahr konnte er sich des Sieges freuen.

Der Bau dieses großartigen nationalen Denkmals hatte, wie wir gesehen haben, sowohl der beschenkten Familie als auch dem Baumeister viele bittere Stunden bereitet. Die eigentliche Schuld daran hat nicht Vanbrugh, nicht der Herzog, vielleicht auch nicht in gar so hohem Maße, als uns scheinen mag, die Herzogin, sondern die Verhältnisse selbst. Ein Geschenk, sei es von welcher Art immer, muss vor der Übergabe in jeder Hinsicht etwas Fertiges, vollständig Ausgeführtes sein, damit nicht wie hier der Fall eintritt, dass die beschenkte Partei selbst immer sorgen muss, die zur Vollendung desselben bestimmten Mittel zu erhalten.

Die Schuldlosigkeit Vanbrughs aber beweist am besten der Umstand, dass er sowohl bei dem ersten als auch bei dem zweiten Processe freigesprochen wurde. Daher ist es empörend, einen Brief eines Freundes des Herzogs von Marlborough zu lesen, der von Cunningham mitgetheilt wird. Darin heißt es: „Die Schuld liegt nicht an dem Herzoge, sondern an einem anderen, der vielleicht der einzige Architekt in der Welt war, fähig, ein solches Haus zu bauen und der einzige Freund in der Welt, fähig, die Schuld auf einen zu schieben, dem er so sehr zu Dank verpflichtet war.“

Es ist richtig, Vanbrugh war dem Herzog zu Dank verpflichtet; aber wie hat er sich denn gegen ihn undankbar erwiesen? Vanbrugh hatte immer die größte Hochachtung und Verehrung für seinen Gönner, den Herzog von Marlborough; dafür, dass er eine so schwere und ungerechtfertigte Beschuldigung, die man auf ihn geladen, mit allen Mitteln von sich abgewälzt hat, wird ihm doch kein Mensch einen Vorwurf machen können. Er hat genug und in unschuldiger Weise bei und nach dem Baue des Schlosses zu leiden gehabt und verdient durchaus nicht so harte Worte.

Campbell führt in dem zweiten Band des „Vitruvius“ noch eine Zeichnung an mit der Bemerkung: *„A new design for a person of quality in Somersetshire . . . all designed by the learned and ingenious Sir John Vanbrugh 1716.“*

In den Briefen des Pelham-Manuscriptes findet vor allem das Nottingham Castle Erwähnung, das von dem Herzog von Newcastle erworben und von Vanbrugh neu hergestellt wurde. Besonders richtete er wieder wie beim Schlosse Howard sein Augenmerk auf die Parkanlagen in der Umgebung des Schlosses. Am 17. December 1718 schreibt er von Nottingham aus, er habe das Schloss innen und außen einer genauen Besichtigung unterzogen und sei wider Erwarten mit allem zufrieden gewesen; nur außen müssten manche Verfügungen getroffen werden; nicht allein Stallungen und andere Baulichkeiten könnten dort errichtet werden, sondern es ließe sich auch unterhalb der großen Terrasse ein ganz angenehmer Garten innerhalb der Schlossmauern herstellen, sogar ein künstlicher Teich könnte in demselben angelegt werden. Zum Schlusse beglückwünscht er den Herzog zu diesem herrlichen Wohnsitz; anfangs, setzt er hinzu, werde ihm allerdings der Anblick ungewohnt sein, aber er werde sich schon daran gewöhnen; *„at first, perhaps, you'll think it stairs you in the face with a pretty impudent countenance.“* (Echt Vanbrughische Worte!) Alle nothwendigen Reparaturen werde er erst machen lassen, wenn er mit ihm darüber genau verhandelt habe, damit nichts übereilt geschehe. Er erwarte ihn daher hier; die Arbeiten würden ihn ebenso wenig stören wie zu Claremont. Jedoch solle er die Reise hieher erst im April oder Mai machen, da er jetzt nur einen kurzen Aufenthalt nehmen könnte, andererseits auch die Tage so kurz und die Wege so unendlich schlecht seien, dass er mindestens vier Tage zur Reise brauchen würde. Der Herzog kam aber doch früher, wie aus dem Briefe vom 25. December 1718 hervorgeht, schon am 26. December. Vanbrugh schreibt nämlich darin: *„Your Grace's letter to meet you at Nott^{m} to-morrow; I find here (Castle Howard) yesterday . . .“* und in einem Briefe vom 4. Jänner 1719 drückt er seine Verwunderung und Besorgnis darüber aus, dass der Herzog wirklich in Nottingham gewesen war; „es wäre ihm“, meint er, „lieber gewesen, wenn er noch nicht dorthin gereist wäre, weil er vielleicht nicht alles so gefunden hätte, wie er es wünschte“. Er sucht ihn aber zu trösten, falls ihm die Gegend zu rauh und die Witterung zu stürmisch erschienen sei, indem er

auf das Schloss Howard verweist, in dem es sogar im strengsten Winter prächtig zu wohnen sei.

Am 24. Jänner 1719 ist er schon in der Lage, seiner Freude darüber Ausdruck zu geben, dass ihm der Herzog nicht gezürnt habe, als er hier war. Er verspricht nun alles durchführen zu lassen, was dieser angeordnet habe, und ihm davon bei seiner baldigen Ankunft in London Bericht zu erstatten; er schreibt dann wörtlich: *„I'll therefore say no more now than to express my great satisfaction to hear the middle of winter has not discouraged you, from thinking it practicable to live upon a precipice a hundred feet high. For as I have been the instrument of your fixing on this castle for your northern seat, I shou'd have been heartily concerned to find you disappointed in it.“*

Vanbrugh hatte also dem Herzog dieses Schloss empfohlen und damit eine große Verantwortlichkeit auf sich geladen. Es lässt sich daher seine Freude begreifen, die er über die Zufriedenheit seines Gönners empfand.

Ein anderer Bau, den er für den Herzog besorgte, ist der Palast Claremont. Ob er hier auch nur Neuerungen und Verbesserungen anbrachte oder einen Neubau aufführte, ist aus den Briefen selbst nicht zu entnehmen. Jedenfalls fällt die Beschäftigung an diesem Baue früher als die am Nottingham Castle; denn in dem angeführten Briefe vom 17. December 1718 heißt es, dass die Arbeiten daselbst den Herzog ebenso wenig stören würden wie zu Claremont.

Von der Herstellung eines neuen Zimmers zu Claremont spricht ein Brief vom 15. September 1720, in welchem wir lesen, dass der Herzog von Chandois dasselbe besichtigen wolle, weil er die Absicht habe, sich ein ähnliches einrichten zu lassen. Um zu zeigen, wie selbstbewusst Vanbrugh von seinen Arbeiten redet, sei auch diese Stelle verzeichnet: *„He (Chandois) talk'd to me of your Grace's new room at Claremont designing to have such a one in the new house he builds in London, tho' he has not yet seen it, you must know, but that's nothing. I have however done all I can to prevent his coming till 'tis quite done that it may stair in his face, and knock him down at once.“* Am 20. August preist er das Schloss Howard über alle Maßen und fügt hinzu: *„I hope*

you shall find the walls at Claremont as much to my satisfaction (and your Grace's too) as these are here.“

Wir sehen also, dass Vanbrugh für den Herzog von Newcastle bei zwei Bauten beschäftigt war, welche allerdings keine Neubauten gewesen zu sein scheinen.

In den Briefen vom 8. und 28. August 1721 werden noch kurz die Erbauung von Lumley Castle und von Seaton Delavals in Northumberland erwähnt. Am 8. August schreibt er von Castle Howard aus: *„... I am going to-morrow to Lumley Castle and Delavals, which will take me up a fortnight“*, und am 28. August berichtet er von York aus seinem Freunde Watkins, dass er in beiden Orten sehr viel zu thun habe: *„Since it is not easy to go there often, I resolved to do all the service I cou'd while I was there.“* Er spricht auch von dem Admiral Delavals, dass er sich sehr gerne bereit erklärte, den ganzen Bau genau nach seinen Plänen durchführen zu lassen, so dass er einmal einen schönen Wohnsitz haben werde. Über Lumley Castle äußert er sich: *„It is a noble thing, and will deserve the favours Lord Lumley designs to bestow upon it. In order to which I stay'd there near a week, to form a general design for the while, which consists in altering the house ... all which may be done for a sum that can never lye very heavy upon the family.“*

In einem Briefe vom 20. August 1723 erfahren wir noch von einem neuen Auftrage Vanbrughs. Der Herzog von Ancaster (Sohn des Lord Chamberlain Robert Bertie, 4th Earl and first Marquess of Lindsay, welcher im Juli 1715 zum Duke of Ancaster ernannt wurde: *Nat. Biogr.*) ladet Vanbrugh ein, sich mit ihm bezüglich eines Baues zu besprechen: *„... I shall wait upon his new Grace of Ancaster in my way having the honour of an invitation from him, to consult about his building: by which I believe he is inclin'd to go on upon the general design I made for his father last winter, and which was approved of by himself.“*

Außer diesen Bauten, welche directen Quellen entnommen sind, macht Cunningham noch folgende namhaft:

1. Eastbury in Dorsetshire; 2. Easton Neston in Northamptonshire, welches nach Nat. Biogr. von Hawksmore 1713 vollendet wurde; 3. Mr. Duncombe's in Yorkshire; 4. Oulton Hall in Cheshire; 5. ein Sommerhaus in Chelsea für Robert Walpole erbaut.

Wenn wir nun die ganze architektonische Thätigkeit Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er von den verschiedensten Seiten in Anspruch genommen wurde, und dass es hauptsächlich der Norden Englands war, wo er seine Werke aufführte.

Was den künstlerischen Wert derselben betrifft, möge der Hinweis auf die Bemerkungen Cunninghams genügen. Nur soviel sei erwähnt, dass er niemals nach der Schablone vorgieng und in jedem Baue etwas Originelles zu finden ist. Er beobachtete nicht die Regeln der classischen Kunst, sondern die der poetischen Composition, ferner baute er mehr nach den Principien der Malerei als der Baukunst selbst; daher seine, wie Cunningham sagt, *„most painterlike effects“*. Als Schluss unserer Betrachtung Vanbrughs von dieser Seite seiner Thätigkeit seien die Worte desselben Biographen angeführt: „Die Originalität, welche sein Glück zerstört hatte, hatte seinen Ruhm begründet, und er steht jetzt, wie er verdient, hoch da auf dem Boden der originellen Erfindung, von welchem ihn wenige britische Rivalen wegstoßen können. Er wird geehrt werden als der einzige große, originelle Architekt der Regierungszeit der Königin Anna und des Königs Georg I.“

Vanbrugh als Mensch.

Dieser Abschnitt soll eine Zusammenfassung des ganzen Lebensganges Vanbrughs geben und jene Punkte, welche in keinem der früheren Abschnitte betrachtet werden konnten, enthalten. Es wird dabei auch auf seinen persönlichen Charakter und seine Stellung im gesellschaftlichen Leben Rücksicht genommen werden.

Wir wissen, dass Vanbrugh nach einer freien Erziehung in die Armee eintrat. Aus dem Porträt in Cunninghams Schrift, welches Vanbrugh in späteren Jahren darstellt, zu

schließen, muss er ein hübscher, eleganter Mann gewesen sein mit einnehmenden Gesichtszügen und besonders schönen, großen, freundlich blickenden Augen. Er hat gewiss in jener Zeit, wie bereits angedeutet wurde, manche lustige Streiche mitgemacht und viel gezecht und dürfte auch bei den Damen in großer Gunst gestanden sein; denn er besaß außer seiner gewinnenden Erscheinung feine Umgangsformen und weltmännische Gewandtheit, die er sich zum größten Theile in Frankreich erworben haben mag. Dies beweist der fließende Ton in seinen Stücken, besonders in jenen Scenen, in denen eine leichte, tändelnde Conversation mit den Damen geführt wird, andererseits auch der Umstand, dass er dem Kreise des Earl of Montague angehörte, in welchem bekanntlich so großes Gewicht auf die Conversation gelegt wurde. (Vgl. *Preface to „The Way of the World.“)*

Man darf wohl annehmen, dass er auch sonst in anderen Gesellschaftskreisen der Stadt ein gern gesehener Gast war.

Bis zum Jahre 1697 war er aber doch nur verhältnismäßig wenigen kleineren Zirkeln bekannt; mit diesem Jahre machte er sich durch seine Lustspiele auch weiteren Kreisen bemerkbar. Rasch erwirbt er sich die Gunst eines großen Theiles des Publicums; aber ebenso rasch hatte er sich die Feindschaft eines auch nicht unerheblichen Theiles der Stadt zugezogen; die Feindschaft derjenigen, welche, mit den verlotterten Sittenzuständen der damaligen Zeit unzufrieden, eine radicale Abhilfe anstrebten, die darauf ausgiengen, besonders die frechen Theater-Aufführungen zu unterdrücken, welche die Moral des Volkes so sehr untergraben hatten. Daher war jeder, welcher der Bühne Stücke lieferte, die dem herrschenden Geschmacke entsprachen, ihr Feind. Nun wird wohl jeder, der die Lustspiele jener Zeit kennt, zugeben, dass die Männer, die gegen dieselben auftraten, vollkommen im Rechte waren. Es giengen thatsächlich Lustspiele über die Bretter, die an Schamlosigkeit und Frechheit alles Dagewesene übertrafen.

Es fragt sich aber: Dürfen wir Vanbrugh, wenn wir ihn von dem Standpunkte seiner Zeit betrachten, wegen seiner zum Theile zügellosen und frivolen Stücke gar so sehr verdammen?

Vor allem war er sicher nicht schlechter als seine nächste Umgebung, als diejenigen, mit denen er verkehrte und bei denen er sich unterhielt. Er bewegte sich in dem Kreise der sogenannten „Aufgeklärten“, welche die geoffenbarte Religion und die christliche Moral nicht wie sie gegeben ist hinnahmen, sondern mit dem Maßstabe der Vernunft untersuchten und sich ihre Religion und ihre Moral selbst bildeten. In politischen Dingen anerkannten sie den Herrscher nicht als eine von Gott eingesetzte Macht, sondern als das vom Volke freigewählte Oberhaupt. Fast alle gebildeten Laien gehörten zu dieser Classe, die auch im großen und ganzen mit den Whigs zusammenfiel. Diesen gegenüber standen besonders die Geistlichen der Hochkirche und der weniger gebildete Adel, welche beiden Stände auch in den Lustspielen der damaligen Zeit so hart mitgenommen wurden.

Vanbrugh gehörte also auch zu jenen „Aufgeklärten“; auch er bildete sich seine Religion, seine Moral und sein freies politisches Urtheil. Er war von Haus aus Protestant, aber wohl nur dem Namen nach. Genau zu sagen, welche religiöse Anschauung er sich zurecht gelegt hatte, ist nicht möglich. Aber gegen die Religion der Staatskirche und ihre Vertreter tritt er, wie ausgeführt wurde, immer und überall in seinen Stücken auf; auch soviel lässt sich aus allem entnehmen, dass er in diesem Hass gegen die Kirche niemals eine Wandlung durchmachte.

Interessanter ist für uns die Frage: „Welche sittlichen Anschauungen hatte sich Vanbrugh gebildet?“ Um diese Frage im Zusammenhange zu beantworten, müssen wir die sogenannten *„fine gentlemen“* seiner Originalstücke heranziehen; das sind aus seiner früheren Zeit die Figuren Worthy (in „The Relapse“) und Constant (in „The Provoked Wife“) und später sein Sir Charles (in „A Journey to London“). Dabei ist als selbstverständlich vorauszusetzen, dass daraus nicht alle seine moralischen Anschauungen geschöpft werden können, sondern nur ein kleiner Bruchtheil derselben.

Einer seiner Grundsätze ist der, dass ein edler Mann dem Weibe die Treue, die er ihr zugeschworen, auf jeden Fall zu bewahren habe. Er zeigt in seinen Stücken, dass

in den ehelichen Verhältnissen seiner Zeit dies fast durchwegs nicht befolgt werde. Unter hundert Fällen sei die Treue höchstens einmal zu finden. Daher kommt immer, sobald er von der Ehe handelt, der Spott an die Reihe; deshalb findet sich am Schluss des „Relapse“ zum Hohn auf die bevorstehende Trauung das ausgelassene Lied:

„Constancy's an empty sound,
Heaven and earth and all go round,
All the works of Nature move,
And the joys of life and love
Are in variety . . .“

als ob dadurch das Brautpaar gewarnt werden sollte: „Heiratet nicht, ihr werdet euch nicht treu bleiben können.“

Die Ehe ist ihm verhasst, weil man die schönste Tugend, die der Treue, in ihr nicht finde: *(„Prov. Wife“ III 3) „Lady Brute: ‚Does marriage then exclude men from your rule of constancy?‘ Constant: ‚It does. Constancy's a brave, free, haughty, generous agent, that cannot buckle to the chains of wedlock. There's a poor sordid slavery in marriage, that turns the flowing tide of honour, and sinks us to the lowest ebb of infamy. 'Tis a corrupted soil; ill nature, avarice, sloth, cowardice and dirt, are all its product.‘“*

Wie verhält er sich gegenüber der Liebe? Sie muss nach ihm mehr sein als *„the gross and vile desire of flesh and blood“*, der Sinnengenuss dürfe aber nicht fehlen. *„Prov. Wife“ III 3: „Virtue, alas, is no more like the thing called so than 'tis like vice itself. — Virtue consists in goodness, honour, gratitude, sincerity and pity; and not in peevish, snarling, straitlaced chastity. True virtue, wheresoe'er it moves, still carries an intrinsic worth about it, and is in every place, and in each sex, of equal value. So is not continence, you see: that phantom of honour, which men in every age have so contemned, they have thrown it amongst the women to scrabble for . . . We recommend it to our wives, madam, because we would keep 'em to ourselves; and to our daughters, because we would dispose of 'em to others.“*

Was soll man zu diesen Worten sagen, die mit der erstaunlichsten Unverfrorenheit solche Grundsätze ent-

wickelte! In diesem Punkte hatte er sich wohl sehr weit von dem rechten Wege verstiegen. Aber auch hierin dürfte er mit manchem seiner Umgebung übereingestimmt haben. Es mochten thatsächlich damals solche Missheiraten sehr häufig vorgekommen sein; sonst wäre nicht immer und immer in den Lustspielen der Zeit das Thema behandelt worden; und wie demoralisierend solche Zustände auf das Volk wirken, lässt sich leicht begreifen.

Was seine Anschauung über das Weib betrifft, so verehrte er es hoch und hielt es der höchsten Vollkommenheit fähig. Ein Beispiel davon gibt er in Amanda und auch in Lady Brute, die nicht im Verhältnis zu ihrem Gatten, sondern zu Constant zu betrachten ist; denn die Ehe ist für Liebende nicht vorhanden und bildet keine Schranke.

Dies waren den größten Theil seines Lebens hindurch seine moralischen Anschauungen.

Es wurde bereits die begründete Vermuthung ausgesprochen, dass Vanbrugh es verstanden habe, den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen. Diese Vermuthung findet eine weitere Bestätigung darin, dass er in der Ehe-Angelegenheit des Herzogs von Newcastle mit der Tochter Godolphins von der Herzogin von Marlborough zum Vermittler bestimmt wurde und die Ehe zum Abschluss brachte. Die Briefe, die uns über die Angelegenheit aufklären, sind wieder die des Pelham-Manuscriptes. Besonders wichtig ist jener vom 6. November 1716, welchen Vanbrugh an die Herzogin schreibt. Aus demselben geht hervor, dass die Herzogin von Marlborough Vanbrugh bis zu dieser Zeit als Vertrauensperson für die erwähnte Heiratsvermittlung benützt hat, jetzt aber sich von ihm abwendet. Er habe hievon nicht direct erfahren, sondern auf dem Umwege durch den Herzog von Newcastle, welcher sich bei ihm erkundigte, was denn zu Blenheim abgemacht worden sei, weil sich jetzt die Herzogin zu Bath an einen gewissen Mr. Walters in dieser Angelegenheit gewendet habe; dieser dränge ihn, die Sache anzugreifen; er aber möchte vorher mit Vanbrugh noch einmal über die Eigenschaften der Lady Henrietta sprechen; denn, schreibt dieser wörtlich, der Herzog von Newcastle sei der Meinung, *„that I could give him a righter character of her than any other friend or*

acquaintance he had". Indem er dann von ihrer Abtrünnigkeit spricht, sagt er, dass es ihm nicht darum zu thun ist, in der Angelegenheit weiter verwendet zu werden: „*For a match-maker is a damn'd trade, and I never was fond of meddling with other people's affairs* . . .", aber „. . . *on your own motion, and your own desire, I had taken a good deal of very hearty pains to serve you, and I think with a good deal of hearty success.*"

Im nächsten Briefe an die Herzogin schreibt er, dass er sie nicht mehr belästigen wolle. Er bleibt aber gleichwohl der Berather des Herzogs von Newcastle und schreibt an ihn einen sehr bezeichnenden Brief, bezeichnend sowohl für Vanbrugh, als auch für die Herzogin:

„*I don't at all believe she's indifferent in the matter, for she's not a fool, tho' she is a — Worse thing. But as in all her other Traffick, so in a Husband for her grand daughter, she wou'd have him good and cheap. However let her good housewifely projects be what they will, I think it mighty probable this business may succeed; for I don't doubt but she'll do something considerable herself and if the Duke is well enough to be treated with. I can scarce think he'll let you slip, and shou'd he dye, my Lord Godolphin will certainly be in a condition to do a great deal, and I am confident both he and she will not be for sparing their money on so right an occasion.*"

Auch hätte ihm die Herzogin geschrieben, dass Marlborough über diese Eheschließung nicht ungehalten sei.

Zum Schlusse fügt er hinzu, dass er ihm alles Neue, was sich in dieser Hinsicht ereignen würde, mittheilen wolle.

Am 27. November schreibt er, dass er mit Lord Godolphin über die Angelegenheit gesprochen und ihn geneigt gefunden habe, nur wünscht er, dass er noch ein wenig warten solle. Auch die Meinung Walpoles und des Lord Townshend habe er eingeholt betreffs dieser „großen Staats-Affaire".

Mehr ist aus den Briefen über diese Heirat nicht zu entnehmen; wir wissen aber, dass sie zustande gekommen ist.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Vanbrughs moralischen Grundsätzen zurück. Es wurde gezeigt, dass er ein eingefleischter Gegner der Ehe war, dass er das Glück nicht in der Ehe, sondern im freien Verkehr

mit der Auserwählten seines Herzens suchte: Nun aber wird schon bei dieser Heiratsvermittlung eine Änderung in seinem Wesen ersichtlich. Er räth seinem Freunde zu der Ehe, ja er verhilft ihm selbst zu einer Frau.

Daraus sehen wir, dass in ihm bereits eine Änderung vor sich gegangen ist, die einerseits wohl ihren Grund in der Anzahl seiner Jahre hat — er war damals 50 Jahre alt — andererseits in den Wandlungen, welche damals in den Sitten des Volkes selbst vor sich gegangen waren. Um diese Zeit, 1716, waren ja schon ganz andere Sittenzustände geschaffen, und das große Reformwerk, welches die moralischen Wochenschriften anbahnten, war bereits beendigt worden.

Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn Vanbrugh selbst, seine alten Principien umstoßend, nun auch ans Heiraten denkt. Aber wie schwer musste es ihm fallen, seinen Freunden diese Absicht mitzutheilen, ihm, der bis jetzt immer gegen die Ehe so heftig aufgetreten war! Es ist bemerkenswert, in welch humorvoller Weise er seinem Freunde, dem Herzog von Newcastle, seine Heiratspläne mittheilt, da er sich mit der directen Wahrheit nicht herauswagt. Er schreibt am 25. December 1718 von Castle Howard aus: „*'Tis so bloody cold, I have almost a mind to marry to keep myself warm, and if I do I'm sure it will be a wiser thing than your Grace has done, if you have been at Nottingham.*“ Dass es ihm damals schon ganz ernst war, zeigen Briefe, welche gleich in nächster Zeit von dieser Heirat berichten. Am 12. Jänner 1719 schreibt er, dass er mit der Familie Carlisle der „Assembly“ in York beiwohnen werde, und am 24. Jänner sendet er aus Nottingham Mittheilungen über seine Braut. Es heißt dort: „*I hope she* (die Herzogin von Newcastle) *won't have the less expectation from my judgment in chusing a seat, from my having chosen a wife whose principal merit in my eye has been some small distant shadow of those valuable qualifications in her, your Grace has formerly with so much pleasure heard me talk of. The honour she likewise has, of being pretty nearly related to the Dutchess gives me the more hopes I may not have been mistaken. If I am, 'tis better, however, to make a blunder towards the end of one's life than at the beginning of it. But I hope all will be well;*

it can't at least be worse than most of my neighbours which every modest man ought to be content with, and so I'm easy . . . I shall always be, whether a married man or a batchelor J. V."

Er hat also in seiner Frau sein Ideal gefunden, wenn er sagt, dass sie jene Eigenschaften besaß, die er dem Herzoge gegenüber immer als unumgänglich nothwendig gepriesen hatte, und, wie man hinzufügen könnte, die er auch in seinen Lustspielen mehreremal hervorgehoben hat.

Es ist aber interessant zu sehen, wie er immer Worte gebraucht, als ob er sich wegen eines Vergehens entschuldigen müsste: „Wenn die Sache nicht glücklich ablaufe, so sei er nicht der einzige; sei es eine Dummheit, so sei sie am Ende des Lebens besser gemacht als am Anfange"; und zuletzt noch das sehr bezeichnende P. S.: „*Jacob (Tonson) will be frightened out of his wits, and his religion too, when he hears I'm gone at last. If he is still in France, he'll certainly give himself to God, for fear he shou'd now be ravished by a Gentlewoman. I was the last man left between him and ruin.*"

Eine wichtige Frage wäre nun die: Wer war seine Frau?

Aus dem Briefe selbst können wir entnehmen, dass sie eine Verwandte der Herzogin von Newcastle war, demnach eine Verwandte der Familie Godolphin, da bekanntlich die Herzogin eine geborene Godolphin war. Der Name seiner Frau wird weder in der Biographie Cibbers und Cunninghams noch in Noble's College of Arms genannt. In letzterem Buche heißt es nur, dass sie im Jahre 1776, 90 Jahre alt, gestorben ist. Sie war demnach im Jahre 1686 geboren und bei ihrer Verheiratung 33 Jahre alt. Leigh Hunt aber, der übrigens die unrichtige Jahreszahl 1710 als Zeit der Verehelichung angibt, nennt seine Frau mit vollem Namen und gibt auch ihre Abstammung an; er führt sie an als „*Mrs. Yarborough, the daughter of Colonel Yarborough of Haslington near York*".

Die Richtigkeit dieser Angabe lässt sich sehr stark bezweifeln; denn dieselbe scheint mir nur auf den dort beigegebenen Brief der Mrs. Mary Pierrepont, an ihre Freundin gerichtet, gestützt. In diesem Briefe, der wegen seines Humors und der witzigen Wendungen höchst inter-

essant zu lesen ist (Leigh Hunt: Seite XLIII), erzählt sie, dass sich Vanbrugh in York in eine gewisse Mrs. Yarborough verliebt habe und sich mit Heiratsplänen trage. Dieser Brief stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1710, wie auch Leigh Hunt annimmt, zu welcher Zeit Pierrepont noch nicht mit Montague verheiratet war. Die Heirat fand am 12. August 1712 statt (vgl. Einleitung zu „Letters of Lady Mary W. Montague, erklärt von Lambeck"); denn sie ist mit M. P. unterschrieben. Ferner war Vanbrugh noch nicht zum Ritter ernannt worden; denn er wird bloß Mr. Vanbrugh genannt, und schließlich waren der Schreiberin noch die Verse Swifts von 1708 in lebhafter Erinnerung, was die Namensform „Van" und eine Anspielung auf die Ruinen Whitehalls deutlich zeigen.

Es handelt sich nur darum, ob Vanbrugh dieser Dame, welcher er im Jahre 1710 den Hof gemacht hat, treu geblieben ist und sie 1719 geheiratet hat, oder ob diese Liebschaft etwa eine vorübergehende war und sich auf dieser oder jener Seite zerschlug. Ich möchte letzteres annehmen, schon aus dem Grunde, weil, wenn er dieselbe geheiratet hätte, die hier erwähnt wird, sie doch nicht im Jahre 1710 eine Ruine genannt werden konnte, wie dies von Mary Pierrepont geschieht, und noch dazu von ebenderselben Mary Pierrepont. Jene war damals 24 Jahre alt und diese 20 Jahre (geboren 26. Mai 1689). Ein 20jähriges Mädchen dürfte kaum ein 24jähriges eine Ruine nennen. Aus diesen Gründen möchte ich lieber sagen, dass wir nicht wissen, wer seine Frau war, dass nur soviel gewiss ist, dass sie eine Verwandte des Hauses Godolphin war.

Nachdem nun Vanbrugh in den Ehestand getreten, waren auch seine Ansichten über das Verhältnis des Mannes zur Frau, wie bereits bei Erwähnung des Stückes „A Journey to London" ausgeführt wurde, andere geworden. Nur darauf sei hingewiesen, dass, wenn man den Schluss des zweiten Actes dieses Stückes liest, die Scene zwischen Sir Charles und Lord Loverule, man unwillkürlich an ein Gespräch gemahnt wird, wie es zwischen Vanbrugh und dem Herzog von Newcastle vor der Verehelichung des ersteren im Jahre 1719 auch nicht anders hätte gehalten werden können; Wort für Wort und Satz für Satz hätte auch

Vanbrugh so sprechen können. Die markantesten Stellen sind: *„Lord Loverule: ,'Tis pity anything that's bad should come from women.' Sir Charles: ,'Tis so, indeed;* (Welche Veränderung! Das hätte ein Worthy oder Constant nicht gesagt!) *and there was a happy time where both you and I thought there never could . . . the beauteous form we thought them cast in, seemed designed a habitation for no vice, nor no decay; all I had conceived of angels, I conceived of them . . . But where's that adoration now?' Lord Loverule: ,'Tis with such fond young fools as you and I were then.' Sir Charles: ,And with such it ever will be.'"*

Vanbrugh ist demnach über die stürmische, feurige Jugendzeit hinaus, er betrachtet seine früheren Liebeleien als eine Jugendthorheit, die sich nach und nach auf Kosten der Erfahrungen an sich oder anderen verliert.

Aber auch jetzt will er den Begriff *„virtuous"* nicht mit *„chaste"* zusammengeworfen wissen. Sir Charles spricht mit Clarinda von den Spröden und Koketten, welche meint, dass diese „virtuous" seien, worauf er antwortet: *„That is being chaste, they mean, for they know no other virtue; they (against nature) keep their chastity only because they find more pleasures in doing mischief with it than they should have in parting with it."*

Diese Außerung hat bereits einen viel milderen Ton als eine frühere, und überhaupt werden wir durch die Zeichnung eines Charakters, wie Sir Charles ist, wieder mit Vanbrugh bezüglich seiner moralischen Ansichten ausgesöhnt.

Wenden wir uns zum nächsten Punkte, zu seinem politischen Standpunkt.

Darüber ist nur zu sagen, dass er der Partei der „Whigs" angehörte und mit den bedeutendsten Vertretern derselben in Verkehr stand; denn er war, wie bekannt, in dem angesehensten Club der Partei, dem Kit-kat Club, von dessen Mitgliedern nur die Herzoge von Marlborough und Newcastle, der Earl of Sunderland und Wharton, die Lords Halifax und Somers, und Walpole genannt seien.

Ob aber Vanbrugh seinen politischen Standpunkt bethätigte, darüber haben wir keine Nachricht.

Im folgenden wird noch Vanbrughs Stellung im Wappencollegium und im Board of the Works im Zusammenhange betrachtet werden. In beiden öffentlichen Ämtern hat er eine hohe Stelle erreicht, wenn ihm auch die höchste versagt geblieben ist.

Wir wissen, dass er im Jahre 1704 zum Clarenceux King-at-Arms ernannt wurde und dadurch den Zorn und Neid der Herolde erregt hatte. Die Gegner behaupteten, dass er den Stand der „heraldry" und „genealogy" nicht kenne, ihn aber doch bei jeder Gelegenheit lächerlich zu machen suche. Was den zweiten Vorwurf anbelangt, so ist er gerechtfertigt; er hatte thatsächlich diesen Stand in seinem „Aesop" dem Gespötte preisgegeben. Dies kann aber mit gutem Grunde geschehen sein, und in dem Falle ist es kein Wunder, wenn man ihm Unwissenheit vorwarf, deshalb nämlich, weil er, mit dem Treiben einzelner Mitglieder des Collegiums nicht einverstanden, ihre vielleicht wirklich angewandten Schliche und Finten nicht kennen wollte. Noble selbst tadelt Carlisle, dass er seine Pflicht als Deputy-Marshal vergessen hatte, als er aus bloß persönlicher Neigung Vanbrugh zu dieser Stelle ernannte. Es ist richtig: Lord Carlisle hatte eine persönliche Neigung zu Vanbrugh, ja eine Neigung, die bis an sein Lebensende dauerte; aber entspringt diese nicht aus der Kenntnis des Charakters und des ganzen Wesens des Freundes! Man kann ferner mit Grund annehmen, dass Lord Carlisle so vernünftig und so ehrenhaft war — er bekleidete hohe und verantwortliche Stellen in der Regierung —, dass er nicht einen unfähigen Menschen zum Mitgliede des Wappencollegiums gemacht hätte. Wenn Swift in dem bekannten Spottgedichte auf Vanbrughs Haus sagt, dass er als „herald" in einem Tage ein verfallenes Haus wieder aufrichten oder durch *„achievements, arms and devices"* im Nu wieder neu machen könne, so beweist das keineswegs, dass Vanbrugh solche Schuftereien ausgeführt habe, sondern nur, dass man damals einem „herald" etwas derartiges zumuthen konnte, wie dies auch aus der Verspottung derselben in den Lustspielen dieser Zeit zu ersehen ist. Ferner dürfen solche Gedichte doch nicht so ernst genommen werden, sie sind ja bloß satirische Scherzgedichte.

Von den Feinden, die er daselbst hatte, erwähnt Vanbrugh nur einen, nämlich John Anstis. Er gehörte der Torypartei an und hatte sich durch viele heraldische Schriften ausgezeichnet. Am 2. April 1714 erhielt er ein Heimfallspatent für das Amt des Garter King-at-Arms. Da er aber als der Intrigue in der Sache des „Pretender“ verdächtig gehalten und in das Gefängnis geworfen wurde, wurde dieser Posten, welcher dem Range nach der erste ist, durch den Tod von Sir Harry St. George frei, und Vanbrugh für denselben bestimmt, indem man Anstis' Ansprüche beiseite setzte *(Nat. Biogr.: Anstis).* Aber Anstis gelang es, sich von dem Verdachte verrätherischer Umtriebe zu reinigen, und er verfolgte hierauf seine Ansprüche mit äußerster Macht. Nach vielen Streitigkeiten wurde schließlich der Zwist am 20. April 1718 zu Gunsten Anstis' beendigt.

In einem Briefe an den Herzog von Newcastle, der im „Athenaeum“ nur mit „Friday (1718?)“ überschrieben ist, äußert sich Vanbrugh über seinen Gegner in folgender Weise: „*I have writ to Lord Stanhope to desire he'll speak to our new Earl Marshall not to let Anstis put any tricks upon me; which he has already attempted in a very Benson-like manner.* (Über Benson werden wir später hören.) *I have damn'd luck to have two such fellows got over me. Pray my Lord put Lord Stan' in mind of this bit of friendship.*“ Dieser Brief war jedenfalls nach dem 20. April geschrieben, an dem Anstis in das Wappencollegium aufgenommen wurde, und auch nach der Zeit, in welcher ein Wechsel des Marschallamtes eintrat. Von dieser Veränderung berichtet ein Brief, überschrieben: „Sunday, September 1718“, als noch nicht vollzogen, und es wird erwähnt, dass Vanbrugh den Sohn des früheren Marschalls vorschlägt, also den Sohn des Lord Suffolk, und dass sich Anstis bei dem Herzog von Norfolk für Lord Berkeley verwendet. Wir können daher das Datum des Briefes noch näher bestimmen, indem wir sagen, dass er auch nach der Zeit, vom Monat September angefangen, jedoch wahrscheinlich noch aus 1718 stamme.

Welche Streiche ihm Anstis spielen wollte, wissen wir nicht, vielleicht wollte er ihn aus dem Collegium entfernen.

Jedenfalls aber hoffte Vanbrugh vergebens, die Stelle des Garter King-at-Arms zu erlangen, und, als er erfuhr, dass der jüngere Anstis nach dem Tode seines Vaters das Recht auf dieselbe zuerkannt erhalten hatte, verzichtete er ganz auf die Würde eines Mitgliedes des Wappencollegiums und legte diese Stelle zu Gunsten Knox Wards am 9. Februar 1726 nieder. Er war jedenfalls verstimmt über die Erfolge seiner zahlreichen Feinde daselbst, gegen welche er lange genug gekämpft hatte, und gab, da er nicht mehr streiten wollte, die Sache lieber auf. Im nächsten Monat wurde er schon durch den Tod von seinen Anfeindungen erlöst. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Whitehall.

Im Board of the Works ist es ihm fast ebenso ergangen wie im College of Arms. Auch hier hatte er genug Feinde und wiederum besonders Übergeordnete, die ihm das Leben verbitterten. Wir wollen dies an der Hand seiner Briefe eingehender besprechen.

Nach Noble wurde Vanbrugh am 6. Jänner 1715 „Comptroller of the Royal Works“ und bekleidete damit eine ziemlich hohe Stelle bei Hofe. Am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital“ und, wie eine Anmerkung im „Athenaeum“ besagt, im Jahre 1718 „Surveyor of the Gardens and Waters“. In das königliche Bauamt trat als Leiter in Nachfolge Sir Christ. Wrens, im April 1718 William Benson in der Eigenschaft eines „Surveyor at the Office of Works“; als Secretär wurde damals Hawksmore ernannt (Nat. Biogr.). Auf diese Veränderung im „Board of the Works“ spielt ein Brief an vom 30. August 1718. Es heißt dort, dass Vanbrugh heute oder morgen bei dem Herzog von Newcastle, an welchen derselbe gerichtet ist, die Aufwartung gemacht habe, und weiter: *„but (besides being more out of order than ever) I am stopt by such a turn of our board as sets us at our wits' end“*; er fürchtet von dieser Veränderung für sich, obgleich ihn Lord Sunderland seiner innigsten Freundschaft versichert habe, und er fährt fort: *„I fear only those same lettres de cachet, that surprise folks now and then.“* Er möchte noch viel mehr über die Sache sprechen und wünschte deshalb

die baldige Ankunft des Herzogs in Hampden Court. Er bedauert, nicht bei ihm sein zu können, „*the want of which I don't look upon as the least of my present misfortunes . . .*".

Wie man sieht, fällt für unseren Dichter viel Aufregung in das Jahr 1718. Doch bald sollte sie sich für einige Zeit legen. Er schreibt in dem Brief, welchen wir eben, als nach dem September 1718 geschrieben, angenommen haben, folgendermaßen: „*The Treasury has order'd the state of the expence of the works to be examin'd, and I am doing all I can in the world to get it done time enough to be laid before the king before he go's; which sure will give him an other notion of my management in that Board than he has at present. I am likewise preparing a plain intelligible paper for him, by which he'll see how the expence arises to about £ 33.000 p*[r] *a*[num], *and by this paper he'll likewise see that if the contract had gone on with Benson, he had not sav'd him one shilling; so vilely did that Gen*[l] *impose upon the Treasury, by giving in false accounts of every thing.*"

Vanbrugh war also bei dem Könige verleumdet worden, und nun war ihm Gelegenheit geboten, seine Redlichkeit zu zeigen. Das war auch die Furcht, der er in dem früheren Briefe Ausdruck gegeben hatte, und daran war sein Vorgesetzter, der schuftige Benson, schuld.

Wir begreifen jetzt, nachdem wir diesen Benson kennen gelernt haben, der vor einer abscheulichen Verleumdung nicht zurückschreckte, was Vanbrugh gelitten haben mag auch von Seite Anstis', wenn er die Behandlung dieses Mannes ausgeführt nennt „*in a very Benson-like manner*".

Mit diesem einen Streich war es aber noch nicht abgethan; wir erfahren aus dem Briefe vom 4. Jänner 1719 neuerdings von einem Anschlag gegen ihn. Er schreibt: „*I have a wild strange account of the rout my friend and superior officer Benson makes at the Treasury. I find poor Dartiquenave* (Er war [nach Nat. Biogr.] „Surveyor General of the King's Gardens", Mitglied des Kit-kat Clubs und „the bon-vivant of his day".) *scar'd out of his wits about a memorial given in by Campbell and Benson the young, to decry the management of former Boards, and exalt this precious new one. I have no copy of this honest mem*[ll] *so can say little to it from hence, but that I know of no fault I have committed*

that a jury in Westminster Hall, wou'd fine me half a crown for. And so having good reason to believe my Lord Sund[d] so much my friend, that he will never suffer me to be trick't into a criminal. I am easy; let me be but protected from any dark stroaks in the King's closet, and I have nothing to fear.“

Vanbrugh ist sich seiner Unschuld so vollkommen bewusst, dass er keine Untersuchung fürchtet, sondern nur geheime Intriguen hinter seinem Rücken. Im P. S. spricht er von einer solchen, die ihm Lord Halifax spielen wolle; dieser sei nämlich gegen die Absicht des Königs, ihm eine Gunst zu erweisen; er nennt dies *„a cruel ill natured thing“*. Die Gunst, welche ihm der König gewähren wollte, dürfte die gewesen sein, dass er ihm die Stelle des „Surveyor“ zu verschaffen im Sinne hatte. Auf diesen Posten scheint Vanbrugh gerechnet zu haben.

Die Schriftstücke und Aufzeichnungen Bensons wurden von dem Schatzamte untersucht und für nicht richtig befunden. Wir erfahren auch aus dem Briefe vom 6. August 1719 von dessen Entlassung und der Auflösung des „Board“ überhaupt: *„I rec'd your Grace's commands of the third, Mr. Benson's reign ended next day. But Mr. Hewet's Patent not being yet past (tho' passing) we have no Board.“* So beginnt dieser Brief ganz sachlich, scheinbar ohne Aufregung geschrieben; er fährt auch fort über eine ganz geschäftliche Angelegenheit zu schreiben, nämlich über die Anlegung eines neuen Weges, bei welcher Gelegenheit er auf das energischeste gegen das Niederreißen eines berühmten, 200 Jahre alten Thores auftritt und den Herzog bittet, dies auf alle mögliche Weise zu verhindern. Voll dramatischesten Lebens wird aber der Brief im P. S.; hier klagt er in vorwurfsvollen Worten, bei denen man freilich nicht weiß, auf wen sie gezielt sind, oder ob sie überhaupt auf jemanden zielen, dass er ignoriert und ihm ein anderer *(Mr. Hewet)* vorgezogen werde, ihm, der sich um die Verwaltung des Bauamtes gewiss verdient gemacht habe. Dieses P. S. lautet: *„I'm sorry my project of the reversion won't do, 'tis a very hard matter for me to find out something till 'tis too late to ask for't; but they know of every thing time enough to help their humble servants (without their aid) when they are quite determined to take care of them. Which is Hewet's case*

now, and was so once before, when Lord Halifax made him Surveyr of the Forrests, without his ever dreaming of it. I resolve live in hopes my Ld Sund will do the same by me to help this pill downe, which is a little bitter, now I come just to the time (and disgrace) of swallowing it.

I don't however blame anybody, nor think them wanting. But 'tis one of the hardest pieces of fortune, that ever fell to anybody. Of which there need be no other proof, than the Report the Auditors have made to the Treasury relating to what they find in the expences in the Office of Works. Which Report allows what I set forth of having reduc'd the charge above ten thousand pounds a-year. One wou'd have thought there needed nothing more to determine the King, whether I had been an expensive officer or a sparing one.“ Obwohl die Anklagen, die in den Worten liegen, nicht gegen den Herzog gerichtet waren, so scheint dieser doch in diesem Sinne auf den Brief geantwortet zu haben. Denn wir lesen in dem Schreiben Vanbrughs vom 11. August Folgendes: „*What I mentioned of my hard luck was far from being meant, any sort of complaint either of your Grace or those others you name who, I am entirely satisfied to, do bear me all good will, and do neither trick me nor neglect me.*

There is nothing your Grace has said, in stating my small affairs, but what is just and true, and I have (in my own thoughts) never once stated them otherwise, so I have no other meaning in what I say about them, but to set forth my ill fortune by way of a little vent for ease.“ Geradezu packend sind aber folgende Worte: „*But I am not of those, who drop their spirits in every rebuff; If I had, I had been under ground long ago.*

I shall therefore go on, in hopes fortune will, one day or other, let those help me, who have a mind to it; And that: as I am past over, where my pretentions are good, and I cou'd be of use; I may chance to be taken notice of, where my pretentions are nothing, and I can be of no service at all. I think however, at present I need not trouble your Grace to write any thing to my Ld Sund nor to read any thing of this matter, but my most grateful thanks, for all the kind expressions of friendship you have in this last letter made use of.“

Zu diesen Worten brauchen wir nichts hinzuzufügen. Es

sind Worte, wie sie nur die ärgste Zurücksetzung eines hochverdienten Mannes finden kann, der seine Verdienste kennt, sich aber aus Bescheidenheit nicht vorgedrängt hat, der zu ehrlich und offen ist, um sich auf dem Rücken anderer emporzuheben, der vielmehr mit hingebungsvollem Vertrauen auf die Anerkennung seines Wertes gerechnet hat.

Der nächste Brief ist weniger leidenschaftlich. Dort erzählt er, dass nicht Hewet die Leitung übernehmen werde, sondern Thornhill, jener berühmte Maler, der u. a. auch für das Schloss Blenheim die Gemälde liefern musste. Was für Schurkereien und Bestechungen bei dieser Besetzung vorgekommen sein mögen, zeigt uns der Schluss des Briefes vom 15. August 1719: *„I'm told (besides the Dutchess of Marlborough) there's something come from abroad to favour of it, which is reckoned the way Benson has work'd, and 'tis supposed to have money for it himself from Thornhill as well as to get some for somebody else.“* Den Brief sowie die ganze leidige Angelegenheit schließt er mit dem Satze: *„I'm so sick of this ridiculous story, I can write no more on't, nor of any thing else this bout, but vex'd or pleas'd shall always continue your Grace's most ob^t serv^t J. V.“*

Wer immer aber diese oberste Stelle im Board erhalten hat, Vanbrugh bekam sie nicht.

Zum Schlusse noch einige Worte über seinen Charakter.

Der hervorstechendste Zug seines Wesens war Offenheit und Wahrheitsliebe; alles, was er sich dachte, sagte er heraus, so, wie er es dachte, ohne Rückhalt und oft auch ohne Rücksicht, wenn es sich darum handelte, Fehler und Vergehen aufzudecken. Daraus erklärt sich die große Anzahl seiner Feinde, und eben deswegen wollte man ihn vielleicht nicht hoch hinaufkommen lassen, damit er nicht noch mehr Gebrechen und Mängel enthülle. Diese Eigenschaft, die wir auch in seinen Stücken bemerken können, hatte ihren Ursprung in seiner Urwüchsigkeit und Natürlichkeit. Er betrachtet die Welt mit nüchternen und klaren Augen, und es widerstrebt ihm alles Gekünstelte und Gemachte; daher kämpft er gegen die Übertreibungen in der Mode und in den Sitten, er geißelt die modischen Stutzer, er

räth den Damen, sich in richtiger, natürlicher Weise zu benehmen, nicht spröde und nicht kokett zu sein, und den Männern (erst im letzten Stücke), sich von allen Thorheiten fern zu halten und ein vernünftiges Leben, wie Sir Charles, zu führen.

Diese Eigenschaft hat ihn in der That zu dem gemacht, was er geworden ist, zu einem bedeutenden Dichter und noch bedeutenderen Architekten. Damit aber verband er, wie gelegentlich schon erwähnt, eine ungemein große Bescheidenheit, in der Weise, dass er sich öffentlich auf seine Leistungen nie etwas zugute that, sich nicht damit brüstete, sondern sie ruhig dem objectiven Urtheil der Gesellschaft überließ.

Daraus erklärt sich die Misstimmung, sobald sein Verdienst nicht anerkannt wurde, sobald man z. B. gegen seine Werke ankämpfte. Es ist etwas Bekanntes, dass mit zu großer Bescheidenheit eine Art innerer Eitelkeit und leichter Verletzbarkeit verbunden ist, und die finden wir auch in ihm. Diese Eigenschaft war es andererseits, die ihn im Leben nicht das volle Glück finden ließ, welches er ohne dieselbe viel leichter hätte erreichen können. Doch für die Nachwelt steht er um dieses edlen Zuges willen noch höher da.

Vanbrugh hat, wie wir gesehen haben, viel zu leiden gehabt, aber so recht unglücklich, glauben wir, fühlte er sich doch selten; denn er erfreute sich eines Humors, der ihn über alle menschlichen Unbilden hinwegtäuschte und ihn Zufriedenheit und Befriedigung in seinem eigenen Innern suchen und finden ließ.

Abgesehen von den Bekümmernissen, die ihm die Erbauung des Schlosses Blenheim und die darauf folgenden Processe brachten, abgesehen von den Zerwürfnissen und Streitigkeiten im Wappencollegium und der Zurücksetzung im königlichen Bauamte, hat Vanbrugh auch nicht selten mit Krankheiten zu kämpfen gehabt.

So erfahren wir aus einem Briefe vom 9. October 1717 aus dem berühmten Curorte Bath, dass er im Fieber darniederliegt und im nächsten Jahre lesen wir wieder in einem P. S. des Briefes vom September aus Greenwich, dass er den Herzog erst besuchen werde, wenn die „blisters“

geheilt seien. Im Jahre 1722 dürfte er auch leidend gewesen sein; denn bei dem feierlichen Leichenbegängnisse des Herzogs von Marlborough am 9. August 1722, bei welchem sich alle Mitglieder des „College“ eingefunden hatten, fehlte Vanbrugh. Noble sagt bei Beschreibung der großartigen Leichenfeier: *„Clarenceux was not there, probably from indisposition or some other accidental cause.“* Ferner schreibt Vanbrugh am 20. August 1723 von Castle Howard aus, dass er in Scarborough drei oder vier Tage zum Curgebrauche war und dass er sich abermals mit Lord Carlisle dorthin begeben werde, bevor er nach London reise.

Diese vorübergehenden Erkrankungen mochten wohl hauptsächlich ihre Ursache in dem aufregenden Leben, das er immer führte, gehabt haben; wegen der Bauten musste er ja von Stadt zu Stadt, von Norden nach Süden reisen, und besonders im Winter hatten diese Reisen im Norden die größten Gefahren für die Gesundheit im Gefolge. Wenn man bedenkt, wie schlecht damals die Verkehrsmittel waren, und in welchem Zustande sich die Straßen befanden, ferner, dass Vanbrugh z. B. von London nach York oder noch weiter gegen Norden, dann wieder ganz hinab nach Süden, z. B. nach Haland, zu dem Herzog von Newcastle, reisen musste, wird man begreifen, dass bei einem solchen Leben auch die widerstandsfähigste Natur unterliegen musste.

Was seine Ehe betrifft, so dürfte sie wohl, nach dem Charakter Vanbrughs zu schließen, eine glückliche gewesen sein; aus den Briefen ist allerdings nichts zu entnehmen.

Nach seinem Tode hinterließ er nur einen Sohn, welcher in das Heer eintrat und als Fähnrich des 2. Regiments der Fußtruppen in der Schlacht bei Fontenoi, 1745, verwundet wurde und bald darauf starb.

Vanbrughs Witwe verkaufte eines der Häuser in Greenwich, *„The Bastile House“*, an Lord Trelawny, der es zu seinem Wohnsitz machte, das andere, *„The Mince-pie House“*, besaß 1805 (nach der Angabe Nobles) Edw. Vanbrug, Esq.

Über sein Porträt ist noch zu sagen, dass es eines des Kit-kat Clubs ist. Richard Tonsin, Esq., hat vierzig

Porträts der „wits“ jener Zeit gesammelt, und darunter befindet sich auch das Vanbrughs. Wie bereits erwähnt, ist es in Cunningham's Lives reproduciert. Beim Anblick desselben fallen uns die zarten, fast weiblichen Züge auf; die Perrücke, nach dem Geschmacke der Zeit getragen, ist voll und sorgfältigst geordnet; auf der Brust trägt er an einer goldenen Kette die Medaille des Clarenceux King-at-Arms.

II. Capitel.

Vanbrughs Werke.

A. Original-Lustspiele.

I. The Relapse.

Da „The Relapse" nach der Angabe des Dichters selbst eine Fortsetzung von Cibbers „Love's Last Shift" ist, so werden vor allem die Hauptgedanken dieses Stückes angegeben, um zu zeigen, in welchen Punkten Vanbrugh die Handlung weiter geführt hat. Außer dem bereits erwähnten Titel hat das Cibber'sche Stück noch die Überschrift „or the Fool in Fashion". (Auch der Titel „Sir Novelty Fashion" findet sich, der mit diesem selbstverständlich identisch ist.) Zwei Titel, welche mittelst des Wörtchens „or" aneinander gereiht sind, sind bei den damaligen, meist aus zwei parallellaufenden Handlungen bestehenden Lustspielen etwas ganz Gewöhnliches, und zwar werden sie meist in der Weise gebraucht, dass der eine Titel auf die eine Handlung, der andere auf die andere Handlung Bezug nimmt. So ist es auch hier; nur können wir hier noch von einer dritten Handlung sprechen.

Der Gedankengang dieser drei Handlungen, welche sich aus dem Stücke herausschälen lassen, ist folgender:

1. Loveless hat seine Frau Amanda, ein Muster von Tugend und Schönheit, nach einem Jahre des ehelichen Beisammenseins aus Überdruss an ihrer Liebe verlassen, sich dem Trunke, der Schwelgerei und dem Spiele ergeben, sein Vermögen vergeudet und sein Haus einem alten Geizhals, namens Wisewou'd, verpfändet, ist dann viele Jahre, von seinem Diener Snap begleitet, in Gesellschaft liederlicher Gesellen in fremden Ländern, in Frankreich und Italien, herumgereist, bis er auch den letzten Rest seines Geldes verschleudert hat. Nun kehrt er in die Heimat zurück; arm wie ein Bettler, steht er rathlos in St. James's

Park; sein Diener will ihn verlassen, als eben ein alter Freund des tief Herabgekommenen auftritt, Young Worthy, welcher ihn wieder aufrichtet und mit Geld unterstützt.

Er will ihn aber auch seiner Frau wieder zuführen, die Loveless für todt hält. Dies bewerkstelligt er durch einen Kunstgriff. (Solche Bühnenfiguren, welche die Fäden der ganzen Handlung leiten und in der Hand führen, sind besonders in Cibbers Stücken sehr beliebt.) Dieser Kniff besteht darin, Loveless in dem Glauben zu lassen, dass seine Frau todt sei, und ihn zu ihr wie zu einer Geliebten zu bringen. Auf diese Weise, glaubt Young Worthy und auch Amanda, welche mit diesem Vorschlag einverstanden ist, werde er wieder in die richtigen Bahnen des Ehelebens geführt werden können.

Der Versuch gelingt. Der Treulose gesteht reumüthig seine Sünden ein, schwört seiner wiedergewonnenen Frau ewige Liebe und Treue, — und „love's last shift“ war von Erfolg begleitet.

2. Derselbe Young Worthy hat die Absicht, Narcissa, die Tochter des bereits erwähnten Wisewou'd zu heiraten; sie wird ihm aber von diesem verweigert und seinem Bruder, dem „Elder Worthy“, versprochen, weil derselbe als älterer Bruder über ein Vermögen verfügt; nur seine Nichte, Hillaria, welche übrigens „Elder Worthy“ zu seiner Braut auserkoren hat, stünde ihm zur Verfügung, diese könne er ehelichen.

Die Intrigue ist wieder von Young Worthy geleitet und ist die, dass der alte Wisewou'd, der sich sehr weise dünkt, mit Hilfe eines Juristen und durch das Einverständnis der beiden Brüder untereinander in der Weise betrogen wird, dass trotz seines Widerstandes die Heirat so ausfällt, wie sie von den Liebenden gewollt war.

3. Sir Novelty Fashion, ein gefallsüchtiger, läppischer Modenarr, wirbt auch um die Hand Narcissens, aber nur um die verabredete Heirat zu vereiteln; denn in Wirklichkeit sucht er sich seine Frau anderswo: *„men of quality should always marry those they never saw“* (III 1). Er wird von Wisewou'd abgewiesen. Von Hillaria und Narcissa, welche er immer mit seinen Gesprächen belästigt, wird ihm nun ein Possen gespielt. Er erhält einen Brief, der, wie

von Narcissa geschrieben, lautet, durch welchen er zu einem Rendezvous gelockt wird, wo ihn aber nicht Narcissa, sondern seine Geliebte, Mrs. Flareit, erwartet, die von seiner Liebesschwärmerei benachrichtigt und auf diese Spur geführt wurde. Wie sie ihn dort in seiner ganzen Falschheit und Verlogenheit sieht und hört, wird sie so weit getrieben, dass sie ihm eine Ohrfeige gibt, wodurch natürlich die Gesellschaft, welche diese Komödie arrangiert und, im Hintergrunde versteckt, derselben zugesehen hat, in die größte Heiterkeit versetzt wird. Verlacht und dem Spotte preisgegeben, verlässt Sir Novelty Fashion die Bühne. Diese Handlung ist eigentlich, wie man sieht, mehr eine Episode, hat aber doch den zweiten Titel „The Fool in Fashion“ veranlasst.

Es fragt sich nun zunächst: Wie sind diese drei Handlungen miteinander verknüpft? Man sieht auf den ersten Blick, dass ein wirklicher, von innen aus begründeter Zusammenhang nicht besteht, sondern dass derselbe künstlich durch die Figur des Young Worthy herbeigeführt wird. Es ist doch kein zwingender Grund vorhanden, dass ein und derselbe seinem Freunde wieder zu seiner Frau verhilft und andererseits die Tochter eines Geizhalses durch List zu gewinnen trachtet. Wenn schon zwischen den beiden ersten Handlungen zwar kein organischer, so doch ein künstlich erzeugter Zusammenhang wahrzunehmen ist, so hängt die dritte Handlung mit der ersten in gar keiner Weise zusammen, sondern ist nur eine in die zweite Handlung eingeschobene Farce, eine Unterhaltung der in diesem Theile auftretenden Personen, ein Spiel im wahrsten Sinne des Wortes; denn, wenn eine Gesellschaft jemanden irgendwohin lockt, um ihn dort aufsitzen zu lassen, ihn daselbst belauscht und, nachdem der Scherz gelungen, voll Befriedigung und Freude hell auflacht, was ist dies anders als ein Spiel?

Es sind demnach alle drei Punkte ganz selbständig, und man kann sie nach ihrem Charakter eintheilen: 1. in eine moralisch-wirkende; 2. eine ernste, durch die Verwicklung oder Intrigue wirkende und 3. eine rein unterhaltende, heitere Handlung.

Vanbrugh führt von diesen drei Handlungen nur die erste weiter und bildet eine fast ganz neue zweite Handlung, in welcher die Episodenfigur des Sir Novelty Fashion aus der dritten Handlung als Lord Foppington in den Vordergrund tritt. In welcher Weise dies geschieht, wird eine eingehende Besprechung beider Theile zeigen:

Der ersten Handlung gehören folgende Scenen an: I 1, II, III 2, IV 2, 3, V 2, 4, und der zweiten Handlung folgende: I 2, 3, III 1, 3, 4, 5, IV 1, 4, 5, 6, V 1, 3, 5.

Erste Handlung: Der aus dem ersten Stücke bekannte Loveless, der so viele Jahre hindurch das ausschweifendste und liederlichste Leben geführt hat, ist also von seiner Gattin Amanda wieder auf den schmalen Pfad der Tugend geleitet worden. Voll des reinsten Glückes leben sie nun fern von dem Getriebe der Stadt in einem einsamen Landgute; keine Sorge trübt ihre Seligkeit. Man lese nur die rührenden Worte Loveless': *„The utmost blessing that my thought can reach (taking her in his arms) Is folded in my arms, and rooted in my heart“* (I 1). Aber der Neubekehrte getraut sich zu viel sittliche Kraft zu, wenn er sich entschließt, mit Amanda wieder in die Stadt zu reisen und daselbst alle Vergnügungen mitzumachen, alles dies, nur um seine felsenfeste Tugendhaftigkeit auch im Ansturm der Gefahren zu zeigen; „dieser Winter,“ sagt er, „soll die Feuerprobe meiner Tugend sein“.

Sie sind in der Stadt. Loveless besucht das Theater, sieht in einer Loge eine Dame, deren Blicke ihn so sehr entzücken, dass er mit einem Schlage die Ruhe seines Herzens verliert, er sieht immer und immer wieder auf sie, sein Herz pocht, er zittert am ganzen Leibe, seine Augen werden heiß und umflort. Schon beginnen wir für das Bestehen seiner Feuerprobe zu fürchten. Nun kommt aber diese bewunderte Schönheit, mit ihren verführerischen Augen, die junge Witwe Berinthia, in sein eigenes Haus, entpuppt sich als Cousine seiner Gattin, mit welcher sie ihre Freundschaft erneuert, und welche sie sogar einladet, bei ihr zu wohnen. Loveless ist somit in ihrer Nähe, er kann mit ihr nach Belieben verkehren; seine Aufregung wächst daher mit jedem Augenblicke: Die Treue und Liebe, die er seiner braven Gattin schuldet, kämpft mit der immer höher aufflammenden Be-

geisterung für die Reize der schönen Berinthia, und die letztere trägt den Sieg davon. Mit den feurigsten Worten gesteht er ihr seine Liebe, findet Erhörung, kommt des Nachts in ihr Schlafgemach und erreicht seine Absichten. Loveless ist also auf dem Pfade der Tugend wieder gestrauchelt. Wir sehen, dass es ihm nicht möglich war, mit einem Schlage ein Heiliger zu werden, nachdem er so lange Zeit ein Lotterleben geführt hatte, sondern er fiel wieder zurück in die breite Straße des Lasters, zumal er sich in die Versuchung begeben hatte.

Anders steht es mit Amanda, der personificierten Tugend; sie kennt die Gefahren der Stadt und meidet sie; auch wäre sie am liebsten auf dem Lande geblieben. Hier in der Stadt aber ist auch sie nicht von Gefahren verschont; zwei Personen sind bemüht, sie für das freiere Leben zu gewinnen. Berinthia und Worthy; jene ist uns schon bekannt, und dieser ist einer ihrer früheren Verehrer und kann aus diesem Grunde eine Gefälligkeit von ihr verlangen. So bittet nun Worthy Berinthia, ihm behilflich zu sein, die Gunst Amandas zu gewinnen. Sie willigt ein und sucht vor allem Amanda auf ihren Gatten eifersüchtig zu machen, wobei sie selbstverständlich nicht sich selbst als Gegenstand seiner Verehrung hinstellt, sondern eine fingierte Person vorschützt. In meisterhafter Weise kommt sie dem Wunsche Worthys nach. Es gelingt ihr, nicht allein Amanda nach einer falschen Richtung hin eifersüchtig zu machen, sondern auch zweimal eine Gelegenheit für eine Zusammenkunft zwischen Amanda und Worthy herbeizuführen. Aber jedesmal erweist sich die tugendhafte Frau als Siegerin; trotz der innigsten Liebesbetheuerungen bleibt sie standhaft und lässt Worthy beschämt und gebessert zurück.

Dies ist die eine Handlung: Das tugendhafte Weib bleibt tugendhaft, der vom Laster errettete Mann fällt in dasselbe zurück.

Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, dass dies die genaue Weiterführung der vorhin erwähnten ersten Handlung von Cibbers Stück ist.

Viel schwieriger ist der Versuch, die zweite Handlung des Vanbrugh'schen Stückes mit dem früheren in Zusammenhang zu bringen.

Der Gedankengang der zweiten Handlung ist folgender:

Tom Fashion, ein jüngerer Bruder, der sein ganzes Hab und Gut im Auslande verbraucht hat, ist eben mit seinem Diener Lory nach London zurückgekehrt. Wir sehen die beiden am Landungsplatze eben im Begriffe, mit dem Fährmann zu verhandeln; dabei stellt sich heraus, dass dieser nicht bezahlt werden kann, und man ihm den Mantelsack, in welchem freilich auch nichts mehr ist als eine alte Weste, überlassen muss. Was soll er aber weiter in seiner Armut beginnen? Wohin soll er sich wenden?

Lory räth ihm, seinen älteren Bruder aufzusuchen und von diesem den rückständigen Jahresgehalt zu fordern. Lange zögert er, bis er sich zu diesem Schritte entschließt. Er geht zu ihm hin, findet ihn aber umgeben von einer Schar Geschäftsleuten, welche ihm zu seiner Morgentoilette die verschiedenen Kleidungsstücke überbringen; aus den Worten, mit welchen sie ihn anreden, erfährt er zum erstenmale, dass aus dem Sir Novelty Fashion ein Lord Foppington geworden ist. Der mit der Ausschmückung seines Körpers eifrigst beschäftigte Lord bemerkt lange Zeit seinen Bruder gar nicht und, wie er ihn endlich sieht, weiß er nichts anderes zu sagen als: *„O Lard! Tam! I did not expect you in England, — Brother, I'm glad to see you"*, und sofort wendet er sich wieder den Geschäftsleuten zu.

Tom Fashion, über diese Behandlung tief gekränkt, wartet gleichwohl, bis dieser seine Toilette beendet hat, und ersucht ihn dann um eine kurze Unterredung. Der Lord gewährt ihm diese Bitte nicht; denn er müsse in das Haus der Lords gehen; mit *„You'll excuse me, brother"* lässt er ihn wieder stehen und schickt sich an wegzugehen. Der zurückgesetzte Tom Fashion ruft ihm nach, ob er vielleicht zum *„dinner"* nach Hause käme, und da er ihm antwortet, er werde möglicherweise im Restaurant speisen, fragt er, ob er ihn dort aufsuchen solle. Letzteres hält aber Lord Foppington für ganz ausgeschlossen, weil dort eine Gesellschaft verkehre, in die er wegen seiner mangelhaften Erziehung nicht passe, er lade ihn aber ein am *„family dinner"* in seinem Hause theilzunehmen. Wie zum Hohne sagt er noch die Worte: *„Dear Tam, I'm glad to see thee in England"* und verlässt ihn.

Ist es nach einer so erniedrigenden Behandlung zu wundern, wenn in Fashion, der von seinem eigenen Bruder wie ein Hund behandelt wird, das Blut zu wallen beginnt und er ausruft: *„Hell and Furies! Is that to be borne!“* Nun drängt sich ihm der Gedanke auf, für diese Behandlung Rache zu nehmen. Es kommt Coupler, der zwischen Lord Foppington und einer reichen Gutsbesitzerstochter eine Heirat vermittelt; bisher hat er ganz allein die Angelegenheit abgemacht, die Briefe von der einen Partei zur anderen gebracht, ohne dass sich die beiden Parteien auch nur einmal gesehen hätten. Für diese Bemühungen hat er von dem Lord 1000 £ erhalten, mit dem Versprechen, dass er nach vollzogener Trauung noch das Doppelte als Belohnung bekommen werde. An diesen Coupler wendet sich nun Tom Fashion. Dieser erklärt sich bereit, ihm die reiche Braut zu verschaffen, falls er ihm für das Gelingen seines Planes 5000 £ zusichere.

Der Plan des Coupler ist folgender: „Tom Fashion müsse sich als Lord Foppington ausgeben, sich zu der Familie der Braut begeben und als Grund seines vorzeitigen Eintreffens — im letzten Briefe sei nämlich angezeigt worden, dass der Lord erst in vierzehn Tagen kommen werde — die Sehnsucht nach seiner Geliebten und das romantische Vergnügen, sie zu überraschen, vorschützen, zugleich aber denselben Grund dazu benützen, den raschesten Vollzug der Heirat herbeizuführen“.

Dieser Vorschlag gefällt unserem Tom und er geht darauf ein; erfreut über die plötzliche Wendung des Schicksals, ruft er voll neuen Muthes aus: *„Providence, thou see'st, at last, takes care of men of merit“.*

Diese Stimmung aber dauert nicht lange; das Gewissen wird in ihm wach, und er will noch einmal versuchen, von seinem Bruder eine Unterstützung zu erlangen und, wenn dieselbe auch noch so gering sei, will er diesen Betrug nicht ausführen.

Er findet sich wieder bei dem Lord ein, welcher seine Vorbereitungen für den Theaterbesuch trifft. Sie sprechen zuerst über einen Vorfall im Hause des Loveless (mit welchem wir später bekannt werden), und dann bringt Tom Fashion sein Anliegen vor; er schildert ihm die große Noth,

in der er sich befindet und stellt die Unmöglichkeit dar, mit der kleinen Summe von 200 £ leben zu können. Aber sein Bruder, nicht allein, dass er ihm seine Bitte mit der Motivierung abschlägt, dass er sich selbst bezüglich des Puders einschränken müsse, reizt ihn noch aufs äußerste. Auf die vernünftige Frage Fashions nämlich, wie es möglich sei, dass, wenn er mit 5000 £ nicht auskomme, er mit 200 £ leben könne, antwortet der stolze Lord mit einem Hinweis auf den bedeutenden Unterschied, der zwischen ihnen beiden bestehe: „Wie ein Rennpferd etwas anders sei als ein Wagenpferd, so sei auch zwischen ihnen eine Kluft, die sie weit voneinander trenne“, und zuerst sich, dann ihn betrachtend, fügt er kurz hinzu: „— *Ask the Ladies!*“

Nun wird Tom aufgebracht, er schilt ihn; aber der Lord bleibt ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, Tom zieht das Schwert und fordert ihn; doch der Lord lässt sein Schwert in der Scheide und — begibt sich ruhig und gelassen fort in das Theater. In der höchsten Aufregung, in die ihn das kalte, gleichgiltige Benehmen seines Bruders gebracht hat, ruft er aus: „*Farewell, snuff-box! And now, conscience, I defy thee!*“ — Er ruft Lory herbei, und sie verabreden die Reise.

In der dritten Scene des dritten Actes finden wir sie nun vor dem Landhause des Sir Tunbelly, wo sie wie vor einem verzauberten Schloss stehen. Trotz wiederholten Klopfens an das verrammelte Hausthor, herrscht Todtenstille darinnen, und niemand zeigt sich an einem Fenster.

Endlich hören sie hinter der Thüre Lärm; es ist ein Diener, welcher fragt, wer hier sei. Auf die Antwort, er solle nur öffnen und sehen, wer es ist, erkundigt sich dieser bei Tummus, ob die Büchse geladen ist, und erscheint bald darauf mit der geladenen Flinte in der Hand am Fenster. So ausgerüstet, lässt er sich mit dem Fremden in ein Gespräch ein. Nachdem er nun weiß, dass derselbe mit seinem Herrn sprechen will, trifft er alle Anordnungen zum Einlass des Fremden. Ralph muss Sir Tunbelly Clumsey fragen, ob es ihm angenehm sei, Besuch zu empfangen, er muss ferner der Amme auftragen, die Tochter, „Miss Hoyden“, einzuschließen, bevor das Thor geöffnet wird. Alle Diener werden

bewaffnet. Mit Gewehren, Knütteln, Heugabeln und Sensen treten sie aus dem endlich geöffneten Thore — Sir Tunbelly Clumsey an der Spitze. Lory fürchtet sich bei dem Anblick dieser Schar, aber Tom Fashion lässt sich nicht aus der Fassung bringen; er zeigt einen Brief vor, den ihm Coupler als authentischen Geleitbrief mitgegeben hatte. Sogleich als Sir Tunbelly Clumsey diesen Brief zu lesen beginnt, ändert er seine barsche und kategorische Sprache in demüthig entschuldigende Phrasen, ordnet die festlichsten Vorbereitungen für den Empfang eines so erlauchten Gastes an, selbst Miss Hoyden muss sofort freigelassen werden.

Tom Fashion wird also in allen Ehren empfangen und sogleich von Sir Tunbelly in das Empfangszimmer geführt. Es folgen die Abmachungen wegen der bevorstehenden Trauung: Tom will sie an demselben Tage abends schon heiraten; damit ist Sir Tunbelly nicht einverstanden, erst nach acht Tagen werde er ihm seine Tochter zur Frau geben.

So lange kann aber Tom Fashion nicht warten, sonst würde er von seinem Bruder überrascht werden; er muss auf Auswege sinnen. Da wendet er sich an Miss Hoyden selbst, theilt ihr mit, dass er sie morgen ehelichen wolle, ihr Vater widersetze sich aber seiner Absicht. Nun ist gerade dieser nichts lieber als einen Mann zu bekommen; ihr einziger Gedanke ist ja: „Je früher, desto besser.“ So hat er ein leichtes Spiel, mit ihr über seinen geheimen Plan zu sprechen. Man wird einig, dass die Amme und durch diese der Hauskaplan durch Versprechungen und Geschenke für sie günstig gestimmt werden müssen. Dies gelingt. Die Amme, welche einen gewaltigen Einfluss auf den Geistlichen hat, beredet ihn, die Trauung im geheimen zu vollziehen.

Nachdem dies geschehen ist und die beiden vermählt sind, kommt für Tom ein weiteres Hindernis.

Sein Bruder, Lord Foppington, steht plötzlich mit einem großen Gefolge vor demselben Thore, wo eben erst Tom gestanden war, und verlangt Einlass. Die Situation ist für Tom eine peinliche; aber er weiß wieder einen Ausweg. Er stellt den Ankömmling als einen Betrüger hin, der mit einer Schar verkleideter Strolche gekommen sei,

ihm seine Tochter zu rauben, und gibt Sir Tunbelly den Rath, den Betrüger selbst eintreten zu lassen, sein Gefolge aber durch seine „Posse“ zu verscheuchen, um auf diese Weise des Schurken habhaft zu werden. Genau nach diesem Rathe verfährt der gute Sir Tunbelly, und Lord Foppington wird als Gefangener, entwaffnet, in den Saal geführt. Sir Tunbelly, der sich als Deputy-Lieutenant und als Friedensrichter entpuppt, ist über das eigenthümlich freche Benehmen des vermeintlichen Schwindlers so erbittert, dass er ihn verhaften, ihm Hände und Füße binden und, weil er seinem Bruder ins Ohr flüstert, er wolle ihm 5000 £ geben, wenn er ihn befreie, was dieser als Bestechungsversuch ansieht, in den Hundestall abführen lässt.

Der Lord nimmt nun Zuflucht zu einem anderen Mittel. Er sagt, dass in der Nähe ein gewisser Sir John Friendly wohne, der ihn sehr gut kenne und alle Anwesenden versichern könne, dass er *„Navelty (!), baron of Foppington“* ist.

Man sendet nach diesem Manne. Zufällig wird er gleich vor dem Hause getroffen. Er tritt ein; es wird ihm alles kurz mitgetheilt und der Lord vom Hundestall geholt. Der Betrug kommt an den Tag. Inzwischen hat aber Tom Fashion mit seinem Diener das Weite gesucht.

Nun berathen Bull, der Geistliche, Nurse, die Amme, und Miss Hoyden, was zu thun sei. Bull meint, Miss Hoyden könne ganz gut noch einmal heiraten; denn sie begehe nicht *„the sin of exorbitancy“*, weil sie nicht zur Befriedigung des fleischlichen Genusses zwei Gatten hätte, sie vermeide vielmehr die Sünde des Ungehorsams gegen die Eltern, wenn sie Lord Foppington zum Manne nähme. Wirklich entschließt sie sich auch zu diesem Schritt.

Einige Tage sind verstrichen. Tom Fashion ist wieder in London. Wir finden ihn mit Lory bei Coupler, dem er den ganzen Hergang erzählt; er erfährt aber von ihm, dass seine angetraute Frau sich noch mit dem Lord vermählen wolle, wie ihm dieser brieflich mitgetheilt habe.

Tom gibt seinem Ärger über den pflichtvergessenen Geistlichen Ausdruck.

Coupler aber findet eine Rettung aus dieser Lage: „Sobald die Gesellschaft in die Stadt komme, um hier die Trauung zu feiern, sollen Bull und Nurse so lange überredet

werden, bis sie sich zur öffentlichen Erklärung herbeiließen, dass Tom Fashion und Miss Hoyden ein ordnungsmäßig getrautes Ehepaar sei.“ Inzwischen ist die Pfarre von *„Fat-goose living“* vacant geworden, und der rechtmäßige Gemahl der Miss Hoyden hat das Verfügungsrecht über dieselbe. Nun ist kein Zweifel, dass die beiden Zeugen gefügig gemacht werden können.

Sie erscheinen bei Tom Fashion; der Geistliche will mit der Wahrheit nicht heraus, er möchte vorher mit der Amme verhandeln. Tom Fashion wendet sich daher an Nurse, während sich der Geistliche zurückziehen muss.

Tom und Coupler reden ihr zuerst ins Gewissen, was für eine schwere Sünde sie begangen habe, und stellen dem Kaplan die reiche Pfründe in Aussicht unter der Bedingung, dass er sie heirate. Mit diesen Mitteln ist die Amme gewonnen, und es ist nun nicht mehr schwer, auch Bull zum Geständnis des wahren Sachverhaltes zu bringen.

Im Hause des Lord Foppington wird bereits die Hochzeitsfeier begonnen; Sir Tunbelly hat Musikanten und Sänger bestellt, welche ein kurzes Maskenspiel aufführen.

Nach dem Spiele bemerkt man Tom Fashion, der jetzt mit Hilfe des Geistlichen, der Amme und des Coupler beweist, dass er sich als erster mit Miss Hoyden verheiratet habe. Der Lord, welcher gute Miene zum bösen Spiel machen muss, ist um seine Braut betrogen.

Worin besteht nun die Ähnlichkeit dieses Theiles von „The Relapse“ mit Cibbers Stück?

Auch hier handelt es sich, wie bei Cibber, um einen Heiratsschwindel, wenn man so sagen darf; aber die Art und Weise der Behandlung dieses Themas ist eine ganz andere. Dort wird ein alter Filz trotz seiner eingebildeten philosophischen Kenntnisse übertölpelt und von den jungen Liebenden in seinen Plänen getäuscht; alle handeln im Einverständnisse, den alten Vater daran zu kriegen. Es ist dies ein einfaches, schablonenhaftes Thema, wie es besonders häufig in den französischen Lustspielen dieser Zeit vorkommt.

Was hat aber Vanbrugh aus diesem Thema gemacht?

Er nimmt aus dem Stück Cibbers Sir Novelty Fashion, adelt ihn zum Lord Foppington, verschmilzt diese Figur

mit dem „Elder Worthy“ und macht aus ihm einen älteren Bruder, der sich hoch über seinen jüngeren Bruder erhaben dünkt und nicht, wie dort, in Freundschaft mit ihm lebt und handelt. Dort wirbt der Adelige nur im Scherz um die Tochter eines alten Geizhalses, hier unterhandelt er, und zwar ganz nach dem bereits in „Love's Last Shift“ angegebenen Recept des Sir Novelty: *„Men of quality should always marry those they never saw“* mit einem Kuppler, der ihm die Tochter eines reichen Gutsbesitzers verschaffen soll.

Dort wird nur der alte Geizhals hintergangen, hier aber wird die ganze Familie des Sir Tunbelly getäuscht, und zugleich der ältere Bruder um seine Braut betrogen. Gerade dieser Theil ist die Haupt-Intrigue des Stückes und zugleich der interessanteste und originellste.

Jene Scenen, wo Tom Fashion mit seinem Diener Lory die Rolle des Lord spielt, angefangen also von der sonderbaren Aufnahme im Schlosse bis zu dem Punkte, wo er seinen Betrug nicht länger verdecken kann und heimlich das Weite sucht, sind geradezu köstlich.

Dort gelingt der Betrug mit Hilfe eines im übrigen außerhalb der Handlung stehenden Juristen dadurch, dass er in den Heiratscontract einen anderen Namen einschreibt, hier geschieht derselbe durch die Unterstützung eines Kupplers, und zwar desselben, der auch die Geschäfte des Lords besorgt. Doch zum vollständigen Gelingen des Anschlages genügt dieser Kuppler nicht, der jüngere Bruder ist auch auf seine eigene Pfiffigkeit und Durchtriebenheit angewiesen; er muss zuerst Miss Hoyden, durch sie die Amme und durch diese wieder den Kaplan für sich zu gewinnen suchen; er muss das gewaltige Hindernis seiner Pläne, welches die unerwartete Ankunft seines Bruders bedeutet, beseitigen und erst, als er mit all seiner List nichts mehr vermag, macht er sich aus dem Staube; aber die Ansprüche auf seine Braut gibt er damit keineswegs auf, und als er erfährt, dass sie durch die Überredungskünste des Geistlichen entschlossen ist, von der ersten Vermählung nichts verlauten zu lassen und dem Lord ihre Hand zu reichen, wirkt er auch dem entgegen, von Coupler unterstützt. Thatsächlich gelingt es ihm, mit Heranziehung der Amme und des Kaplans seine Absicht vollkommen zu

erreichen. Wir haben also hier eine ganz bedeutende Verwicklung im Gegensatze zu dem Cibber'schen Stück, wo wir es mit der Lösung eines einfachen Knotens zu thun haben.

Wie sich in „Love's Last Shift“ eine Episode findet, so können wir auch hier einen bestimmten Theil als eine solche auffassen, nämlich den Besuch des Lord Foppington in Loveless' Haus (im zweiten Acte), bei welcher Gelegenheit dieser das freundliche und zuvorkommende Benehmen Amandas für eine Herzensneigung, die sie gegen ihn zeigen wolle, auffasst, und ihr trotz der Anwesenheit ihres Gatten Liebesworte ins Ohr flüstert, worauf sie ihm sogleich eine Ohrfeige gibt; auf das hin zieht der beleidigte Ehegatte das Schwert, sie fechten miteinander unter dem Geschrei der Damen, welche um Hilfe rufen; Lord Foppington wird leicht verwundet, ein Arzt gerufen, und, wie wenn die schwerste Verletzung vorläge, der Patient in Behandlung genommen und hinausgetragen; dabei bittet er noch um Verzeihung, auch er werde vergeben.

Hier wie dort spielt also die Maulschelle eine Rolle, nur erhält sie hier mehr Nachdruck dadurch, dass sie von einer Tugendheldin par excellence gegeben wird, während sie dort von einem leichten Frauenzimmer herrührt.

Wenn man beide Handlungen, die in „The Relapse“ zur Darstellung kommen, überblickt, so sieht man, dass eine Berührung zwischen denselben nicht stattfindet, sondern dass sie ganz parallel zu einander laufen. Eine ganz äußerliche Verbindung ist nur durch die eben erzählte Episode hergestellt und dadurch, dass bei dem Hochzeitsfeste im letzten Acte auch die Familie Loveless als Zuschauer anwesend ist.[1])

Wie an der Moral des Stückes, so hat Collier auch an der Anlage und Bearbeitung des Stoffes in seinen *„Remarks upon the Relapse“* vieles getadelt.

Collier erzählt als Fabel des Stückes nur diejenige Handlung, welche von dem Heiratsschwindel handelt und

[1]) Bekanntlich hat Sheridan dieses Stück überarbeitet und daraus das Lustspiel „A Trip to Scarborough“ gemacht, worin die beiden Handlungen viel inniger miteinander verbunden sind.

rügt vor allem, dass der Titel nicht berechtigt sei; das Stück solle vielmehr heißen: „*The Younger Brother*“ oder „*The Fortunate Cheat*“; die andere Handlung sei unbedeutend und schließe zu früh ab.

Dieser Vorwurf ist wohl zu kleinlich. Vanbrugh hatte gerade die bekannte Überschrift „The Relapse“ gewählt, um die Neugierde jener, welche Cibbers Stück gesehen hatten, zu erregen, und weil ihm überdies gerade diese Scenen, wie früher ausgeführt wurde, als die Hauptsache erschienen sind.

Ein weiterer Tadel ist der, dass die Moral insofern lasterhaft sei, als die Belohnung am Schluss in unrechte Hände gelange. Collier sagt: „Die Ausschweifung verschafft dem jüngeren Bruder ein zweites Vermögen, nur dafür, dass er das erste verprasst hat“, und im schärfsten Tone fährt er fort, immer gegen diesen loszuziehen. Er lässt nicht einen guten Faden an ihm: „Tom Fashion flucht und lästert Gott, er fordert seinen Bruder zum Zweikampfe heraus, betrügt ihn um seine Braut und lässt ihn in einen Hundestall sperren — alles dies aus keinem anderen Grunde als deshalb, weil sich der Lord weigert, seinen Luxus zu unterstützen.“

In diesem Punkte hat sich wohl Collier von seiner Aufregung zu weit hinreißen lassen. Es ist nicht richtig, dass Sucht nach Luxus den jüngeren Bruder zu diesem Schritte geführt hat, sondern die bitterste Noth und das niederträchtige und empörende Benehmen seines Bruders. Freilich, eine erlaubte Handlung ist es nicht, aber ein Verbrechen gewiss auch nicht, wenn jemandem, der sich durch einen Kuppler eine Frau verschaffen will, diese von einem anderen abwendig gemacht wird. Warum hatte er sich nicht besser um sie gekümmert? Das einzige Unrecht liegt nur darin, dass sich Tom Fashion, um seine Absicht zu erreichen, als etwas ausgibt, was er nicht ist. Das ist vom gesetzlichen Standpunkt freilich verwerflich, aber auf der Bühne gewiss erlaubt. Dazu kommt noch, dass das ganze Unglück, das Collier über den armen Lord hereinbrechen sieht, von diesem gar nicht als solches gefühlt wird. Einem Charakter, wie diesem Lord, ist es ja gar nicht sehr darum zu thun, gerade ein bestimmtes Mädchen zur

Frau zu bekommen, ihm ist ja jede recht, und er kann leicht Mittel und Wege finden, alsbald wieder eine Heirat einzugehen.

Betreffs des „*plot*“ sagt er: „*This part should have some stroaks of conduct and strains of invention more than ordinary;* es sollte etwas Wunderbares und Unerwartetes darin sein; doch er könne es nicht finden.“ Und weiter sagt er: „*To produce effects without proportion and likelihood in the cause is farce and magic, and looks more like conjuring than conduct.*“ Er tadelt also hauptsächlich die Unwahrscheinlichkeit in der Führung der Handlung und führt dies im einzelnen durch: Es sei unwahrscheinlich, dass Lord Foppington trotz der kurzen Entfernung von seiner Geliebten sie nie gesehen habe, noch der „Knight“ seinen Schwiegersohn; dass man die Heiratsabmachungen einem Kuppler überlassen habe, wenn der Bräutigam ein Vermögen von 5000 £ jährlich zur Verfügung hat und gerade kein Idiot ist, und auch der Schwiegervater als unendlich vorsichtig hingestellt wird; dass ferner der Lord jenen Brief, welchen „Coupler“ schon dem jüngeren Bruder als Beglaubigungsschreiben, ohne welches kein Zutritt ist, mitgegeben, vor seinem Aufbruche zu fordern und mit sich zu nehmen vergisst, — wenn er ihn zu Hause gesucht hätte, wäre er früher auf den Betrug gekommen — obwohl er wissen musste, wie argwöhnisch Sir Tunbelly ist. Die Unwahrscheinlichkeiten können allerdings, jede für sich, im gewöhnlichen Leben als solche gelten, aber im Stücke selbst, im Zusammenhange des Ganzen werden sie nicht als solche gefühlt.

Vanbrugh wollte absichtlich den reichen Lord eine Heirat anstreben lassen, vor welcher sich Braut und Bräutigam nicht gesehen haben, und dazu war natürlich ein Kuppler nothwendig. Ferner konnte sich Lord Foppington doch auch ohne Brief in das Haus seines Schwiegervaters wagen, wenn dieser auch noch so wachsam und vorsichtig war; denn er kam mit einem großartigen Gefolge, welches die vornehme Abkunft des Herrn verrathen musste.

Vom vierten Acte an, meint Collier, bestehe das Stück nur aus Narrheiten und ganz unwahrscheinlichem Zeug; dass am Schluss der Freund des Lords erscheint und ihn rettet, mache die Sache nicht besser; denn, wie die Geschichte

erzählt, hat sich Lord Foppington niemals auf diese Reserve verlassen und habe weder gewusst, dass dieser Mann auf dem Lande sei, noch, wo er wohne. Darauf kann man erwidern: Wenn Lord Foppington gewusst hätte, dass er eine Reserve brauche, sobald er dieses Haus betrete, so wäre er gewiss gar nicht hineingegangen; andererseits war es ihm bekannt, dass sein Freund in der Nähe ansässig ist, freilich nicht genau wo (IV 6). Lord Foppington: *„I have at last luckily called to mind that there is a gentleman of this country, who, I believe, cannot live far from this place.“* Demnach hat ihm Collier auch mit diesem Vorwurfe unrecht gethan. Im weiteren führt er dann allerdings einen berechtigten Tadel an, indem er hervorhebt, Tom Fashion habe, als er bei der Familie des „Knight“ Aufnahme sucht, viele Kennzeichen eines Betrügers an sich; er komme vor der verabredeten Zeit und ohne Gefolge. — Die weitere Behauptung Colliers aber, dass er nicht die feinen Umgangsformen eines Lords haben könne, ist nicht richtig; er kann sich dieselben ganz gut angeeignet haben. — Der Gutsbesitzer hätte, fährt Collier fort, bei diesen verdächtigen Umständen stutzig werden sollen; denn er wird doch schon von Schurkereien gehört haben.

Dieser Vorwurf ist wiederum berechtigt, aber dieser, wie die kurz vorher erwähnten treffen nicht den Dichter sondern Sir Tunbelly Clumsey, dessen Charakterzug es eben ist, immer vorsichtig zu sein und ein wachsames Auge zu haben, aber doch gerade dann nicht, wenn es nothwendig wäre. Kaum hat er den Brief eines Lords in der Hand, verliert er gleich seinen Verstand und weiß sich vor lauter Höflichkeit und Unterthänigkeit nicht mehr zu helfen. Es lässt sich ganz gut denken, dass ein Landedelmann, der höchst selten in eine Stadt kommt, einem raffinierten Betrüger, der seine Rolle gut spielt, unterliegen kann.

Aber zugegeben, dass alles dies thatsächlich im menschlichen Leben als Unwahrscheinlichkeit erscheint, so muss jedermann gestehen, dass sie in einer Dichtung (besonders in einem Lustspiel) nicht als störend gefühlt wird, sobald sie uns plausibel gemacht und durch die Charaktere oder die Situation psychologisch erklärt wird. Und dies ist hier der Fall.

Wenn Collier das Stück eine Farce nennt, so hat er damit nicht unrecht; man kann es so nennen, nur darf man das Wort nicht in einem herabsetzenden Sinne gebrauchen. In der „Encyclopaedia Britannica“ unter „Vanbrugh“ heißt es: *„So farcical indeed are the tableaux in that play that the broader portions of it were (as Mr. Swinburne discovered) adopted by Voltaire, and acted at Sceaux as a farce.“* In demselben Aufsatz sagt der Verfasser, dass er bei mehr Zeit den Unterschied zwischen Komödie und Farce gerade an diesem Stücke im Vergleiche mit „The Way of the World“ zeigen könnte; er behauptet von der Komödie, dass in ihr *„the breath of life is dramatic illusion“* und von der Farce, *„the breath of life is mock.“* In der Farce schimmere immer durch, dass die Handlung ganz und gar scheinbar ist, während in der Komödie, dass sie Wirklichkeit ist. Wenn daher eine Farce keine Unwahrscheinlichkeit hat, kann sie nicht bestehen und ist keine Farce mehr; ich möchte aber noch hinzufügen, dass diese Unwahrscheinlichkeiten im Verlaufe des Stückes selbst nicht undenkbar, nicht unlogisch erscheinen dürfen, sonst ist es eine Hanswurstiade oder gar ein Unsinn.

Noch ein gewaltiger Vorwurf musste Vanbrugh treffen. Collier legte nämlich an dieses Stück den Maßstab des regelmäßigen Lustspiels an, und da ist im voraus zu erwarten, wie das Urtheil ausfallen musste. Er verlangt von einem Stück: 1. dass die Zeit höchstens 24 Stunden umfasse, 2. dass eine Scene vom Anfang bis zum Schluss in derselben Straße oder demselben Hause oder höchstens in derselben Stadt spiele; 3. dass nur e i n e Handlung und e i n e Person vorkommen dürfe, um die sich alles andere gruppiere. „The Relapse“ aber nimmt 1. eine Woche oder mehr Zeit in Anspruch, 2. der Ort der Handlung ist bald die Stadt, bald 50 Meilen weit davon entfernt und 3. was die Handlung betrifft, haben Loveless, Amanda und Berinthia mit derselben gar nichts zu thun, und doch habe der Dichter das Stück nach ihnen benannt.

Die letzten Vorwürfe wird man heute kaum gelten lassen. Auf Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit in diesem Sinne kommt es wohl nicht in erster Linie an, wenn man nach dem Wert eines Lustspiels oder Dramas fragt.

Anschließend an die Darlegung des Planes und der Anlage des Stückes soll im folgenden eine Charakteristik der einzelnen Figuren gegeben werden, wobei sich noch vielfach die Gelegenheit darbieten wird, auf verschiedene Details der Handlung einzugehen. Derselbe Vorgang wird sich bei Besprechung der andern Stücke Vanbrughs, mit Ausnahme der drei letzten, wiederholen.

Charaktere:

Loveless ist derselbe wie in Cibbers Stück; ein Mann, dem das unmäßige und ausschweifende Leben zur zweiten Natur geworden, der von der Leidenschaft nach Sinnengenuss ergriffen ist; nur durch die Befriedigung dieser seiner Leidenschaft konnte er seiner Frau zugeführt werden. Cibber hat sich diesen Charakter einer gänzlichen und bleibenden Umwandlung fähig gedacht, Vanbrugh dagegen ganz richtig erkannt, dass der Mensch schwerlich eine so tief eingewurzelte Leidenschaft aufgeben kann, zumal, wenn er sich in die Versuchung begibt. Es ist in sehr hübscher Weise psychologisch ausgeführt, wie in ihm nach und nach wieder der alte Hang erwacht: Er sieht eine Dame im Theater, ist von ihr entzückt, kämpft anfangs die Gedanken an sie nieder und will sie nur als ein *„admirable workmanship of nature“*, als bloßes Bild der Schönheit, bewundert haben. Aber doch ist alles Selbsteinreden umsonst; sobald Berinthia in seiner Nähe weilt, ist die Ruhe seines Herzens dahin. In einem Monologe (III 2) macht er sich selbst Vorwürfe, klagt seine Gattin an, dass sie gerade dieses Weib zu ihrer Gesellschafterin ausgesucht habe, tröstet sich aber wieder; es sei keine Gefahr vorhanden, dass er seiner Frau untreu werde; denn er schulde ihr, die ihn aus den Fesseln des Lasters befreit, alles, was er jetzt besitze. Zum Schluss will er beweisen, dass es nur Freundschaft sei, die er für Berinthia empfinde; doch will ihm dieser Beweis nicht gelingen: *„Friendship's said to be a plant of tedious growth, its root composed of tender fibres, nice in their taste, cautious in spreading, Check'd with the least corruption in the soil;*

Long ere it take.
And longer still ere it appear to do so:
Whilst mine is in a moment shot so high
And fix'd so fast.“

Kaum hat er diese Worte gesprochen, tritt Berinthia zu ihm. Er gesteht ihr nun seine Liebe und unter Küssen schwört er: „*We'll die together, my charming angel.*“ Schon jetzt, sieht man, ist Loveless in seine alten Bahnen eingelenkt; und es wäre zur Charakterisierung des Helden nichts mehr nothwendig gewesen. Vanbrugh geht aber noch weiter und führt aus, wie er direct in ihr Schlafgemach dringt, und nimmt keinen Anstoß, sie von ihrem Geliebten in seiner Liebesraserei in das anstoßende Zimmer tragen zu lassen, eine Scene, welche natürlich nur bei der Ausgelassenheit der englischen Bühne jener Zeit möglich war.

Amanda ist das Gegenstück zu ihrem Gatten und eine zweite, allerdings viel verbesserte Auflage der Figur gleichen Namens bei Cibber. Sie ist durch und durch Tugendheldin; trotz der mannigfachsten Verlockungen von Seite Berinthias und Worthys bleibt sie auf dem rechten Wege. Glücklich auf dem Lande, unzufrieden in der Stadt, räth sie auch Loveless den Landaufenthalt nicht zu verlassen. Sie ist eine Feindin der städtischen Unterhaltungen, besonders der Theateraufführungen, welche in abscheulicher Weise zum Laster anspornten und das Anstandsgefühl verletzten.

Abgesehen von ihrer Unbescholtenheit ist sie gläubig und fromm; sie besucht die Kirche, um dort zu beten und der Predigt zu lauschen. Dabei ist sie, da sie fast immer auf dem Lande gelebt hat, ganz und gar unerfahren, fast unklug; als ihr feiner Sinn verletzt wird, lässt sie sich gleich zu einer Ohrfeige hinreißen, ohne zu denken, was sie thut. Mit Interesse lauscht sie den Belehrungen ihrer Freundin über das Leben und Treiben in der Stadt, über die galanten Beziehungen der Männer zu den Frauen u. dgl.

Obwohl ein gewisser weicher, sentimentaler Zug in ihr wohnt, wenn sie z. B. bei der Erzählung von der Untreue ihres Gatten gerührt in die Arme ihrer Freundin sinkt, so verfügt sie doch über einen starken und kräftigen Willen, nämlich den, auf keinen Fall ihrem Gatten untreu zu

werden. Berinthia sucht alle Hebel in Bewegung zu setzen, um sie für die Liebe Worthys zu gewinnen, dieser bringt in ausgesuchtesten Worten selbst seine Liebeswerbung vor, ja er wirft sich ihr zu Füßen, und trotzdem bleibt sie standhaft; sie steht vor Worthy da wie ein Wunder aus einer anderen Welt, im Stande, ihn zu läutern und zu einem anderen Menschen zu machen.

Berinthia ist eine echte Londonerin der damaligen Lebewelt. Sie ist eine Witwe, aber nicht eine trauernde; sondern gerade im Witwenthum findet sie ihre höchste Befriedigung. „*But if you'll,*“ sagt sie zu Amanda „*consult the widows of this town, they'll tell you, you should never take a lease for a house, you can hire for a quarter's warning.*“ Ihre auf Wunsch ihrer Mutter vollzogene Ehe war nicht glücklich gewesen, sie hatte mit ihrem Manne in beständigem Streite gelebt; nun ist sie frei und ungehindert; was die Leute reden, kümmert sie nicht. Es ist ein leichtsinniges, gefallsüchtiges und verführerisches Weib, diese Berinthia, welche die Männer nach einander an sich zu fesseln sucht: Sie hat Worthy in ihre Netze gezogen, lässt ihn nun fahren und wirft sich Loveless in den Weg, um von ihm geliebt zu werden; denn in dieser Absicht besucht sie Amanda, ihre Cousine. Da sie bei dem Rendezvous mit diesem von ihrem früheren Geliebten ertappt wird, muss sie demselben, wenn sie die Sache geheim halten will, Kupplerdienste leisten; sie erklärt sich auch dazu bereit. Was thut sie nicht alles wegen der Unterhaltung! Das ist ihr Höchstes, ihr Liebstes, alles andere ist Nebensache. Berinthia ist bei ihrem Leichtsinn ungemein geistreich, witzig und erfinderisch. Sie weiß Worthy eine günstige Gelegenheit zu verschaffen, mit Amanda zusammenzukommen, und zu gleicher Zeit Loveless so an sich zu fesseln, dass er ihr den gewünschten Besuch abstattet. Sie zeigt eine gewisse Durchtriebenheit in Liebesangelegenheiten, wenn sie Loveless gegenüber die Unschuldige spielt und sogar (freilich nur zum Schein) um Hilfe ruft, als er sie in die Arme nimmt und von der Bühne wegträgt (IV 3) *Berinthia: (Very softly) „Help! help! I'm ravished, ruined, undone! O Lord, I shall never be able to bear it.“*

Dieser Charakter ist, natürlich wieder vom moralischen Standpunkte abgesehen, prächtig gezeichnet.

Worthy. Wenn Berinthia eine echte *„gentlewoman of the town“* ist, so ist Worthy ein echter *„gentleman of the town“*, ein Cavalier der allerersten Sorte, der nicht allein den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen weiß, sondern auch sonst ein gewandter und vielerfahrener Mann ist. Vor allem ist er aber ein feiner Beobachter und Kenner der Frauen; er kennt ihre Eigenschaften und Charaktere ganz genau und weiß, welche er zu schätzen hat und welche nicht. Er bedient sich nicht alter Kupplerinnen um sein Ziel zu erreichen, sondern jüngere Mädchen müssen ihm behilflich sein: *„Lewdness looks heavenly to a woman, when an angel appears in its cause; but when a hag is advocate, she thinks it comes from the devil. An old woman has something so terrible in her looks that whilst she is persuading your mistress to forget she has a soul she stares hell and damnation full in her face.“* Freudig ruft er daher, sobald er Berinthia als die geeignete Person gefunden hat, aus: *„Thou, angel of light, let me fall down, and adore thee.“* Dieser Charakter erleidet am Schluss eine Umwandlung, indem er von seiner Sinnenlust und seiner wilden, ungestümen Liebe bekehrt wird und sich zu einer höheren Liebe und Verehrung emporschwingt.

Lord Foppington. Sein jüngerer Bruder ruft ihm bei dem bekannten Streit zu: *„Thou art the prince of coxcombs!“*, worauf er erwidert: *„Sir, I am praud of being at the head of so prevailing a party.“* In der That, Lord Foppington ist das Haupt aller *„fops“* und *„beaux“*, wie sie auf der Bühne und im Leben damals vorkamen.

Kaum hat er sich die Baronie erkauft, ist er vor Freude außer sich; nun richtet er sein Hauptaugenmerk auf eine Bekleidung nach der neuesten Mode; der Schneider, der Schuster, der Strumpfwirker, die Näherin und der Friseur, sie alle sind bei seiner Morgentoilette um ihn zu sehen. Solange er mit diesen Leuten verhandelt, sieht und hört er nichts anderes; selbst für seinen Bruder, den er drei Jahre lang nicht gesehen hat, findet er keine Zeit. Höchst gelungen, um einen Theil dieser Scene hervorzuheben, ist jene Stelle, wo der Lord mit dem Schuster verhandelt, der immer und immer sein Recht, der Schuh könne nicht drücken, behält; denn „so etwas komme bei ihm nicht vor“. Alle

Betheuerungen des Gegentheils prallen an ihm ab; er bleibt steif und fest bei seiner Aussage: *„'twere very hard*, sagt er, *I should not know when a shoe hurts, and when it don't.“*

Nachdem er sich endlich, in den neuen Modeanzug als echter Lord gekleidet, im Spiegel besehen, erwacht in ihm der Eigendünkel und Stolz; er macht seine Aufwartungsbesuche bei Bekannten und Unbekannten, auch bei Loveless. Wie er sich jeden Augenblick seiner neuen Würde bewusst ist, zeigen die auf die Ohrfeige herausgestammelten Worte: *„Gad curse, madam, I'm a peer of the realm!“* In abscheulicher Weise zeigt er diesen Stolz seinem Bruder.

Zu diesem Hochmuth gesellt sich dann noch eine eiserne Ruhe, eine Gelassenheit, fast möchte man sagen, Blasiertheit ohnegleichen. Wie ein Monument lässt er sich nur bewundern und spielt immer eine rein passive Rolle; er braucht als Lord nichts mehr zu leisten, nicht einmal zu denken braucht er, sondern sich nur zu amüsieren und zwar, wieder nur in der Weise, dass er Unterhaltungen aufsucht, nicht um der Unterhaltung, sondern bloß seinetwillen, dass man ihn dort sehe und bewundere. Die Scene, in der er über seine Gewohnheiten und seine täglichen Beschäftigungen spricht, ist geradezu köstlich und verdient ganz gelesen zu werden (II. Act.). Wie verhält sich der Lord zu den Damen? Um diese Frage zu beantworten, muss man zunächst die anständigen von den käuflichen trennen. Für die ersteren hat er nicht viel Interesse, kaum eine halbe Stunde täglich verwendet er für sie; daher soll auch seine Heiratsangelegenheit einfach durch Vermittlung erledigt werden, ohne dass er sich selbst darum zu kümmern hat. Mehr Interesse bringt er der anderen Kategorie von Damen entgegen.

Man lese nur folgende Stelle:

Fashion: *„Why, is it possible you can value a woman that's to be bought?“*

Lord Fop.: *„Prithee, why not as well as a pad-nag?“*

Fashion: *„Because a woman has a heart to dispose of; a horse has none.“*

Lord Fop.: *„Look you, Tam, of all things that belang to a woman, I have an aversion to her heart. Far when once a woman has given you her heart — you can never get rid of the rest of her body.“*

Der Lord kann nicht lieben, sein Herz ist immer *„à la glace“*. Aber auch keiner anderen Regung ist er fähig, wie des Mitleids, Erbarmens oder Mitgefühls. Sein Bruder kann von ihm aus zugrunde gehen; er hilft ihm nicht auf, obwohl er die Mittel dazu hätte und dazu verpflichtet wäre; ja er beleidigt ihn noch obendrein. So beschaffen ist der Charakter jenes Mannes, der sich am Schlusse um seine Braut betrogen sieht, von demselben Bruder, dem er auch die kleinste Unterstützung verweigert hat.

Aber wie der Lord andere Unannehmlichkeiten: die Ohrfeige, das kurze Duell und die unwürdige Behandlung im Hause des Landedelmannes überwunden hat, so erträgt er auch diesen Schmerz mit einer philosophisch-heiteren Miene: *„I will bear my disgrace like a great man, and let the people see I am above an affront.“*

Außer den originellen und geistreichen, wenn auch öfter höchst unverschämten Äußerungen des Lords wirkt noch in ungemein heiterer Weise seine Aussprache des *o* als *a* z. B. Tam statt Tom, bady statt body u. s. w., eine Aussprache, die nach Macaulay („History of England“) auch im Leben vorgekommen sein soll.

Tom Fashion. Während Lord Foppington mit einem unverkennbaren Stachel des Spottes und der Satire gezeichnet ist, bringt der Verfasser dem jüngeren Bruder, Tom Fashion, eine gewisse Sympathie entgegen. Hat vielleicht dazu der Umstand beigetragen, dass Vanbrugh als zweiter Sohn in ähnlicher Lage war?

Dieser Tom ist der Leiter der Intrigue der zweiten Handlung, die bewegende Kraft derselben; es kommt daher bei ihm hauptsächlich auf seine intellectuellen Fähigkeiten an, auf Witz und Erfindungsgabe, auch auf Geschmeidigkeit und Gewandtheit im Benehmen und im Sprechen, der Charakter selbst spielt eine geringere Rolle. Dieser ist daher auch nicht stark hervortretend; nur soviel kann man erkennen, dass ihn Vanbrugh nicht schlecht dargestellt wissen wollte, nicht als einen Lumpen, wie Collier ihn hinstellt, sondern als einen jungen Menschen, der durch tolle und leichtsinnige Streiche heruntergekommen, aber keineswegs jeder sittlichen Regung bar ist. Vanbrugh sucht ja geflissentlich das betrügerische Vorgehen Tom Fashions zu recht-

fertigen und zu motivieren, indem er diese That als eine Art Nothwehr vorführt; denn zweimal versucht er trotz des barschen und unfreundlichen Empfanges seines Bruders diesen zu einer kleinen Unterstützung zu bewegen, und jedesmal vergebens; da erwacht endlich in ihm die Erbitterung, und er geht auf den schon nach der ersten Abweisung mit Coupler verabredeten Vorschlag ein.

Die Personen, welche in enger Familiengemeinschaft auf dem Lande in dem einsamen Schlosse leben: Sir Tunbelly Clumsey, Miss Hoyden, Bull und Nurse lassen sich in eine Gruppe zusammenfassen, welche so recht im Gegensatze zu den Stadtbewohnern gezeichnet wird, zwar mit etwas Übertriebenheit, aber mit einem Humor und einer Heiterkeit, die jedermann gefallen muss. Bei dem bloßen Aussprechen der beiden ersten Namen stellt man sich schon die Träger derselben vor: Ein kleines, dickbäuchiges Männlein mit einem gerade nicht schönen, aber vollem und gut aussehendem Gesichte, das ist Sir Tunbelly Clumsey, und Miss Hoyden ein starkes, dralles Mädchen, das ein höchst urwüchsiges, ungeniertes Benehmen an den Tag legt.

Sir Tunbelly Clumsey steht an der Spitze des ganzen Hauswesens; er leitet alles selbst, wie er glaubt, mit Vorsicht und Überlegung. So lässt er das Haus verriegeln und verrammeln, dass sich kein Betrüger hereinschleiche, er lässt seine Tochter bei jedem fremden Besuche in eine Kammer sperren, damit sie nicht entführt werde, er selbst bestimmt den Bräutigam für seine Tochter, damit eine richtige Wahl getroffen werde; kurz, er hält sich für den Weisesten im ganzen Hause. Erst zu spät sieht er aber, dass ein Betrüger ihm ins Haus gekommen, dass seine Tochter entführt ist und nicht den von ihm bestimmten Gemahl gefunden hat, so dass er in Wirklichkeit als der Allerungeschickteste erscheint; denn er täuscht sich immer.

Er ist „Deputy-Lieutenant“ und „Justice of the Peace“ und thut sich darauf nicht wenig zugute. Man beachte nur das urkomische Gespräch zwischen dem vermeintlichen Schwindler, Lord Foppington, und ihm (IV 6). Dazu kommt noch sein bäuerliches und plumpes Wesen, das dieser Figur einen eigenen Reiz gibt. Besonders in der letzten Scene

tritt dies hervor, als er endlich die Feier der Trauung seiner Tochter mitmachen soll. Da kennt seine Lustigkeit und Ausgelassenheit keine Grenzen: Schon vor der anberaumten Zeit ist er betrunken, und ohne viel auf Ceremoniell zu achten, will er auch, dass alle anderen um ihn sich freuen. Als aber seine Fröhlichkeit eine jähe Unterbrechung erfahren muss, da verdrießt ihn alles; er will nicht länger bleiben und mit folgenden Worten verlässt er zornig die Bühne: *„Art thou brother to that noble peer! — Why, then, that noble peer, and thee, and thy wife, and the nurse, and the priest — may all go and be damned together.“*

Miss Hoyden. Von ihr gelten die Worte ihres Vaters mit Recht: *„What she wants in art, she has by nature; what she wants in experience, she has in breeding, and what's wanting in her age, is made good in her constitution“* (III 5).

Dass sie trotz ihres jugendlichen Alters schon sehr reif ist, sagt sie selbst zu Nurse: *„I'm as ripe as you, though not so mellow“* (III 4).

Trotzdem sie sorgfältig behütet und eingeschlossen wird, zeigt sie in gewissen Dingen eine erstaunliche Kenntnis; über ihren zukünftigen Gatten sagt sie: *„Why, do you think, nurse, I love him? ecod, I would not care if he were hanged, so I were but once married to him.“* Nach dem Gesagten ist es kein Wunder, dass sie sofort auf die Vorschläge Tom Fashions eingeht, die Trauung heimlich vollziehen zu lassen, und selbst alle Hebel in Bewegung setzt, dass dies auch durchgeführt wird; es setzt uns auch nicht in Erstaunen, dass sie, als sich die Nothwendigkeit herausstellt, einen anderen Mann zu nehmen, nicht lange überlegt, sondern ohne viele Gewissensbisse sich dem anderen in die Arme wirft. Ihr ganzes Sinnen und Trachten ist ja nur darauf gerichtet, einen Mann zu bekommen: *„Ecod, I don't care, how often I'm married“* (IV 1).

Junge, frühreife Mädchen dieser Art sind in den gleichzeitigen französischen und englischen Lustspielen sehr häufig zu finden, besonders bei den Nachfolgern Molières, aber Miss Hoyden ist von diesen schablonenhaften Gestalten dadurch verschieden, dass sie durch und durch ein Naturkind ist, welches durch eine schlechte Erziehung von der Amme verdorben wurde.

Collier sagt von Miss Hoyden, dass sie ebenso *„rag-manner'd“* sei wie Mary the Buxsome (eine Figur in D'Urfeys „Don Quixote“) und setzt hinzu: „Es ist klar, dass Vanbrugh Mr. D'Urfeys Original copierte; *which is a sign he was somewhat pinched.“* Doch, fährt er fort, sei dort jene Figur viel mehr berechtigt als hier; denn sie sei dort die Tochter eines gewöhnlichen Landmannes, hier aber solle sie die Tochter eines „Knight“ sein, der seinem Kinde wohl eine andere Erziehung angedeihen lasse als einem Bauernmädchen; wenn sie der Dichter so hätte zeichnen wollen, hätte er sie Schafe hüten lassen und an den Waschtrog stellen sollen.

Es mag sein, dass Vanbrugh D'Urfeys Stück kannte und bei der Schaffung seiner Miss Hoyden an die erwähnte Gestalt dachte — es bleibt dies noch zu untersuchen übrig —, gleichwohl ist aber an diesem Charakter nichts Gemachtes und Erkünsteltes zu bemerken. Ferner ist der Tadel Colliers nicht ganz berechtigt, dass Miss Hoyden hätte ein anderes Benehmen an den Tag legen sollen; denn Vanbrugh wollte hier die schlechten Folgen einer abgeschlossenen Erziehung zeigen. Wenn wir fragen, von wem sie dieselbe erhalten hat, so werden wir auf die Amme verwiesen, die ihre Hauptlehrmeisterin ist.

Nurse. Sie ist vor allem ein dummes Frauenzimmer, das nur so in den Tag hineinredet, ohne Überlegung; nur durch Bestechung wird ihr Geist etwas elastischer, und sie geht dann auf die von Tom Fashion gewünschte heimliche Trauung ein. Wie sie alles und jedes herausplaudert, was ihr in den Sinn kommt, zeigen schon die Worte: *„Nay, I must confess, stolen pleasures are sweet“*, die sie in Gegenwart von Miss Hoyden sagt. Bei ihrer unüberlegten Mittheilsamkeit hat sie aber gerade Kenntnisse, die auf das junge Mädchen verderblich wirken. Sie hat dieselben aus Stadtgesprächen während ihrer Jugendzeit gesammelt; denn sie beginnt ihre Erzählungen und Mittheilungen immer mit dem Satze: *„As I have heard say.“* Daher kommt es, dass ihre Pflegebefohlene mit dem Leben und Treiben der feinen Stadtdamen so sehr bekannt ist.

Von einer ausgesprochenen Schlechtigkeit der Amme darf man aber kaum sprechen, sondern es ist, wie bereits

ausgeführt, alles nur Borniertheit. Sie räth z. B. Miss Hoyden ab, noch einmal zu heiraten: *„Oh, but 'tis a sin, sweeting!“* (IV 6). An moralischem Gefühl übertrifft sie sogar den Geistlichen; beide handeln im Einverständnis und, was ihr an Verstand abgeht, das muss der Kaplan ersetzen. Um ein Geständnis der Wahrheit zu erlangen, wenden sich Tom Fashion und Coupler zuerst an die Amme und nicht an Bull, und mit Recht sagt ersterer zu ihr: *„I still believe you are a very good woman in the bottom.“* Mit Leichtigkeit bringen sie aus ihr ein aufrichtiges Geständnis heraus, sie wird dabei sogar zu Thränen gerührt.

Bull wird als ein Muster der Durchtriebenheit und Schlechtigkeit hingestellt, der sein Amt in abscheulichster Weise missbraucht, um damit Geschäfte zu machen. Dabei versteht er aber doch immer, äußerlich den Schein der Heiligkeit zu wahren und seine Handlungsweise in der sophistischesten Weise zu rechtfertigen.

Es bleibt noch Coupler übrig, eine Person, welche in der Mitte zwischen beiden Parteien steht. Er ist individuell nicht scharf gezeichnet, sondern mehr als eine Maschine für den Bau des Stückes verwendet; es lässt sich daher über ihn weiter nichts angeben, als dass er über eine großartige, bei diesem Berufe nothwendige Menschenkenntnis verfügt und die Leute nach ihrer Art zu behandeln versteht.

Als Nebenfigur ist noch Syringe, der Arzt, zu nennen, auch eine sehr beliebte Erscheinung im damaligen Lustspiel. Die Hauptsache ist für ihn das Geschäft, nicht die Heilung des Patienten.

Ferner ist nur noch Sir John Friendly, der Freund Lord Foppingtons, zu erwähnen, der die Befreiung desselben aus seiner unangenehmen Lage herbeiführt.

Das eingeschaltete Maskenspiel.

Auf der damaligen Bühne waren in jedem Lustspiele Maskenspiele fast unerlässlich, die bekanntlich durch Ben Jonson zu großer Bedeutung gebracht worden waren. So haben wir sowohl in „Love's Last Shift“ wie in unserem Stücke ein solches Spiel. Bei Vanbrugh handelt es sich um den Streit zwischen „Cupid“ und „Hymen“, ob der ledige

oder der verheiratete Stand besser sei. „Cupid“ vertritt den ersteren Standpunkt, weil es keine glückliche Ehe gebe:

> *„Since 'tis the fate of a man and his wife*
> *To consume all their days in contention and strife,*
> *Since, whatever the bounty of Heaven may create her,*
> *He's morally sure he shall heartily hate her,*
> *I think, 'twere much wiser to ramble at large,*
> *And the volleys of love on the herd to discharge.“*

„Hymen“ beendet den Streit damit, dass sie sagt, die Ehemänner hätten nicht allein ihre Gattinnen zur Verfügung, und die Frauen seien nicht zur Treue gezwungen; daher sei „Hymen“ nur die Stütze des Thrones „Cupids“. „Hymen“ wendet sich zuletzt an „Cupid“ mit den Worten:

> *„For hadst thou but eyes, thou wou'dst quickly perceive it*
> *How smoothly the dart*
> *Slips into the heart*
> *Of a woman that's wed;*
> *Whilst the shivering maid*
> *Stands trembling and wishing, and dare not receive it.“*

Am Schluss folgt dann das schon erwähnte Chorlied: *„Constancy's an empty sound . . .“*

Wie an vielen Stellen des Stückes, so liegt auch hier eine für die heutigen Begriffe ganz unerhörte Frechheit und Unverschämtheit in der Tendenz des Maskenspiels.

II. The Provoked Wife.

Dieses Lustspiel ist von dem früheren sehr bedeutend unterschieden. Schon äußerlich ist dieser Unterschied darin zu bemerken, dass es viel kürzer ist und nur e i n e Handlung aufweist. Aber auch die inneren Eigenschaften sind ganz andere; es hat nicht einen moralischen Theil, wie er uns in der ersten Handlung des „Relapse“ vorliegt, und enthält keine Farce, wie die zweite Handlung desselben Stückes eine ist. Ferner aber hat es nicht das Originelle und Sensationelle an sich wie jenes erste Stück, sondern es schließt sich unmittelbar an die Tradition der Lustspiele Congreves, Drydens und anderer zeitgenössischer

Dichter an. Wie in den meisten Komödien der damaligen Zeit handelt es sich auch hier einfach um die geistreiche Durchführung eines „plot“ und „counterplot“.

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Die an den Schlemmer und Trunkenbold Sir John Brute unglücklich verheiratete junge Frau „Lady Brute“ wird seit zwei Jahren von Constant, einem Cavalier, treu geliebt und mit Liebesanträgen verfolgt. Theils aus eigenem Antrieb, theils von ihrer Freundin Belinda dazu beredet, entschließt sie sich, ihren Gatten zum Hahnrei zu machen. Beide Damen verabreden untereinander, an Constant und dessen Freund Heartfree eine schriftliche Einladung zu einem Rendezvous im Springgarden abzusenden, ohne in dem Briefe ihre Namen anzugeben.

Die beiden Paare kommen nun im Park zusammen, die Freunde Constant und Heartfree erkennen aber die Damen nicht, da sie Masken tragen. Bald aber sind dieselben durch einen Zwischenfall gezwungen, sich zu erkennen zu geben; Sir John, welcher die ganze Nacht gezecht und geschwärmt hat, kommt nämlich zu ihnen und sieht die maskierten Damen für feile Dirnen an. Letztere haben keinen anderen Ausweg, als dass Lady Brute zu Constant und Belinda zu Heartfree eilt und jede für einen Augenblick, ohne von Sir John bemerkt zu werden, die Maske abnimmt. Nachdem nun beide wissen, mit wem sie verkehren, nehmen sie sich der Bedrängten an, und Sir John entfernt sich. Heartfree und Belinda begeben sich in einen Seitengang, um daselbst ungestört spazieren gehen zu können, Lady Brute und Constant in eine Laube, um dort von Liebe zu plaudern und zu tändeln.

Aber bald wird ihr Vergnügen zerstört. Mit diesem Punkte beginnt die Gegen-Intrigue, das „counterplot“.

Lady Fancyful, ein eingebildetes Frauenzimmer, und ihre stete Begleiterin „Mademoiselle“ stürzen aus dem Dickicht hervor und mit einem fünfmal wiederholten „*Fi!*“ unterbrechen sie die Unterhaltung der Liebenden. Lady Fancyful, die verschmähte Geliebte Heartfrees schwört, an der Untreue ihres Liebhabers Rache zu nehmen; sie lässt daher die Paare verfolgen und sehen, wohin sie sich begeben. Wie sie erfährt, dass sie zu Lady Brute gegangen

sind, lässt sie Sir John von dem Vorgefallenen verständigen, damit er bald nach Hause gehe und seine Frau überrasche. Dieser kommt auch bald an (ob davon verständigt oder nicht, lässt sich nicht erkennen), voll Blut und Schmutz, im größtmöglichsten Rausche, und findet die beiden fremden Herren in seinem Hause. Doch kann er ihnen in dem Zustande, in dem er sich gerade befindet, nicht schaden, sie verlassen ihn, nachdem ihn vorher noch Constant durch die Worte „*I wear a sword*“ in nicht geringe Aufregung versetzt hat. Diese legt sich aber allmählich und er schläft ein.

Nun handelt es sich, den Verdacht, der auf Lady Brute gefallen ist, vor den Augen der Welt und ihres Gatten, wenn er ernüchtert ist, zu beseitigen. Lady Brute und Belinda schreiben daher an Constant, er solle vorgeben, der Besuch sei von Heartfree ausgegangen und habe Belinda gegolten. Zur Beglaubigung könnten sich die beiden dann wirklich heiraten oder wenigstens nur so zum Scheine; später könnten sie sich ja wieder trennen. Dieser Plan wird gebilligt und hat auch den gewünschten Erfolg. Sir John sieht sich gezwungen, sich mit dieser Erklärung zufrieden zu geben, Heartfree entschließt sich sogar, Belinda im Ernst zur Frau zu nehmen und Lady Fancyful ganz aufzugeben.

Letztere ist darüber über alle Maßen erbost und um jeden Preis bestrebt, diese Heirat unmöglich zu machen. Sie begibt sich daher zu Lady Brute, wo die Vereinbarungen zur Ehe getroffen werden und verleumdet zuerst Heartfree bei Belinda, dass er bereits mit ihr verheiratet sei und sie um ihr Vermögen gebracht habe, dass sie nur deswegen nicht offen gegen ihn auftrete, weil er ihr gedroht habe, sie in diesem Falle zu tödten; andererseits verleumdet sie Belinda bei Heartfree, indem sie ihm einen Brief zusendet, welcher, wie von einem Freunde geschrieben, ihn warnen soll, ein gefallenes Mädchen zu ehelichen. Ihre mündlichen und schriftlichen Intriguen haben den Erfolg, dass sich Heartfree und Belinda nun einige Augenblicke Beleidigungen entgegenschleudern und voll Erregung im Zimmer auf und ab gehen, bis endlich ein Diener, Rasor, der ganzen Verwirrung und dem Lustspiel ein Ende macht. Er tritt im Büßerkleide auf und erklärt, dass die Tugend der Lady nicht gefährdet wurde, und bittet sie um Verzeihung, ebenso

entschuldigt er sich bei Sir John, dass er in seine edlen Gedanken solche von schnödem Hahnreithum habe eindringen lassen, ferner bei Constant, dass er ihn zum Helden gemacht habe u. dgl. Auf die Frage Belindas, wer ihn zu diesem unglücklichen Beginnen angestachelt habe, erwidert er: „Mademoiselle ist die verführerische Eva gewesen, Lady Fancyful die Schlange, die das Weib versuchte"; daher beantragt er als Strafe: *„She should lie upon her face all the days of her life."* So wird vor allem Lady Fancyful verspottet und zuschanden gemacht.

Das Stück ist in der ersten Hälfte reich an Scenen, welche nur der Charakterisierung der Personen dienen, die nicht einen Fortschritt der Handlung bedeuten.

Eine ganze Gruppe solcher Scenen ist die, in welcher Sir John Brute als Trunkenbold vorgeführt wird (III 2, IV 1, 3). In III 2 sehen wir seine Gesellschaft, sogenannte „London-rakes", in ihrem wüsten Treiben beim Trinkgelage; eben singt das Haupt derselben, Lord Rake, ein gottloses Lied, worin er erklärt, er brauche keine Religion, wenn nur das Glas immer voll Wein sei; die frechen Schlussverse:

„So there's claret in store,
In peace I have my whore,
And in peace I jog on to the devil."

werden vom Chore nachgesungen. Hierauf muss ein Bote auf der Straße nachsehen, ob es schon Zeit sei, die Leute auf ihrem Heimwege zu belästigen und zum Besten zu halten. Es ist ihnen sehr gelegen, dass eben Sonntagabend ist, und sie verlassen lärmend und polternd das Gasthaus. In IV 1 treffen wir sie in Covent Garden; man entnimmt aus ihren Reden, dass jemand von einem unter ihnen erschlagen worden sei. Sir John ist nun der tollste unter allen; er nimmt einem Schneider, der zufällig des Weges kommt, das Bündel, das er unterm Arme trägt, weg, in welchem sich die Kleidung eines Priesters befindet, und zieht dieselbe an. In diesem Aufzuge will er mit der Wache einen Streit herbeiführen. Der Constable lässt auch nicht lange auf sich warten; sobald er kommt, wird er beschimpft und geschlagen, zuletzt liegt er am Boden, und alle ergreifen

die Flucht mit Ausnahme Sir Johns. Dieser wird nun von dem „Watchman“ weggeführt und in der dritten Scene des vierten Actes vor den Friedensrichter gebracht.

Diese Scene hat wieder etwas Possenhaftes an sich: Während der Richter ihn mit überströmender Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit verhört, hält ihn Sir John mit seinen Antworten nur immer zum Narren. Es laufen dabei freilich viele unzeitige Witze mit. Am Schluss wird der vermeintliche Geistliche von dem Richter freigelassen, weil er bei seiner Priesterwürde verspricht, sich keine Ausschreitungen mehr zu Schulden kommen zu lassen.

Gerade in solchen Scenen erkennen wir wieder unseren echten Vanbrugh, der seine Freude an derlei possenhaften Darstellungen findet; und gerade hierin ist er ein Meister. Nicht so gelungen ist die an einer früheren Stelle erwähnte Umänderung dieser Episode in späterer Zeit, wo Sir John nicht mehr als Geistlicher sondern als Lady Brute auftritt. Der Unterschied macht sich selbstverständlich besonders in der Scene vor dem Richter bemerkbar, bei welcher derselbe die vermeintliche Lady um ihre Lebensweise ausfragt, und Sir John eine genaue, höchst ergötzliche Darstellung des Lebenswandels einer leichtsinnigen „*woman of quality*“ gibt. Wenn man von den Beleidigungen gegen die Geistlichkeit absehen könnte, welche in der ersten Fassung enthalten sind, so wäre jedenfalls diese der späteren vorzuziehen, schon aus dem Grunde, weil die Verkleidung in eine Frau immer etwas Übertriebenes an sich hat.

Collier hat an diesem Stücke die „unberechtigte“ Behandlung der Lady Fancyful getadelt; aber da er, was Anlage und Durchführung des Stückes anbelangt, sonst nichts daran auszusetzen hat, so sieht man daraus, dass es etwas Regelmäßiges und Unauffälliges an sich hatte, etwas, was Collier sowie seine Zeitgenossen überhaupt von einem Lustspiele erwarteten. Es ist also „The Provoked Wife“ ein typisches Lustspiel jener Zeit.

Charaktere:

Sir John Brute ist ein ganz verrohter Charakter, der kein Vergnügen kennt als zu schlemmen und zu schwärmen,

der einen Hass gegen alle anständigen und tugendhaften Frauen hegt und von ihnen nichts wissen will; seine einzige Damengesellschaft, in der er sich wohl fühlt, sind *„four generous whores, with Betty Sands at the head of 'em, who are drunk with my Lord Rake and I ten times a fortnight"*.

Trotzdem er eine junge, schöne, geistreiche und tugendhafte Frau hat, verdrießt sie ihn und ekelt sie ihn an, und er lässt, so oft er zu Hause ist, seinem Unmuth freien Lauf, beflegelt und beschimpft sie, wenn sie ihm auch mit ausgesuchter Freundlichkeit entgegenkommt, und thut ihr alles gegen ihren Willen.

So grob und frech er auch den Damen gegenüber ist, hat er doch eine unüberwindliche Abneigung und Furcht vor dem Duell. Nur dadurch kann sich Constant so rasch aus der Schlinge ziehen, dass er ihm droht, er werde sich mit dem Degen Genugthuung verschaffen. Da ist er denn Schuft genug, lieber die Schmach eines Hahnreis zu tragen als seine Ehre zu retten. Er erklärt offen nach einigen beiseite gesprochenen philosophischen Betrachtungen, dass er in seiner Frau niemals etwas bemerkt habe, was ihm Grund zur Eifersucht gegeben hätte, obwohl er von dem Gegentheil überzeugt ist. Seine Philosophie sagt ihm nämlich: *„That a living dog is better than a dead lion."*

An diesem Charakter ist übrigens nichts Originelles; es sind dies typische Züge: Liebe zum Wein, Abneigung gegen das Fechten und das Weib, speciell das Eheweib.

L a d y B r u t e und ihre Freundin B e l i n d a haben viele Eigenschaften gemeinsam; nur ist der Hauptunterschied der, dass die eine als verheiratete Frau, die andere als lediges Mädchen gezeichnet wird. Lady Brute hat lange Zeit in sanfter und nachgiebiger Weise die rauhe Behandlung ihres Gatten ertragen, und dabei war sie immer freundlich und besänftigend geblieben. Aber ihre Geduld hat jetzt ein Ende, sie glaubt im vollen Rechte zu sein, wenn sie ihrem schlechten Gatten — welcher das Gelöbnis, das er bei der Ehe abgelegt hat, nicht hält — die Treue versagt und einem anderen ihr Herz schenkt.

Belinda, wieder eine Lieblingsfigur des Dichters, ist ein lebenslustiges, fröhliches Mädchen, frei von aller Unnatürlichkeit und Übertriebenheit, aber im Grunde ihrer

Freundin gleich. Die dritte Scene des dritten Actes zeigt uns besonders den ähnlichen Charakter beider Gestalten; diese Scene führt uns ein Gespräch vor, welches die beiden im Schlafgemache der Lady Brute führen. Es ist dies eine jener Scenen, die ich früher „charakterisierende" nannte. Sie geben unverhohlen ihrer Freude an der Männerwelt Ausdruck; „wenn es keine Männer gäbe, wüssten sie nicht, was sie mit der Zeit beginnen sollten": „*For were there no man in the world, o' my conscience, I should be no longer a-dressing than I'm a-saying my prayers, nay, though it were Sunday; for you know one may go to church without stays on.*" Sie wollen von den Männern bewundert werden, daher setzen sie sich in die erste Logenreihe im Theater und bestreben sich, durch feine Manieren Gefallen zu erwecken; nur ist es ihnen manchmal schwer, das richtige Benehmen zu treffen, wenn nämlich eine Zote fällt: „*My glass and I could never agree what face I should make when they come blurt out with a nasty thing in a play. For all the men presently look upon the women, that's certain; so, laugh we must not, though our stays burst for't, because that's talking truth, and owning we understand the jest: and to look serious is so dull, when the whole house is a-laughing . . . For my part, I always take that occasion to blow my nose.*" Auf diese Worte macht Lady Brute die sehr charakteristische Bemerkung: „*You must blow then your nose half off at some plays.*" Beide sind gegen die geheuchelte Bescheidenheit, gegen die unnatürliche Sprödigkeit und Koketterie. Belindas Ideal unter den Männern theilt sie in folgenden Worten mit: „*You must never be slovenly, never be out of humour: farewell, and cry roast meat; smoke tobacco, nor drink but when you are a-dry.*" Einen solchen Mann findet sie dann in Heartfree, und es ist für ihre Nüchternheit und Natürlichkeit sehr bezeichnend, dass sie diesem, der so frei von der Leber weg redet, ihr Herz schenkt. Wie man sieht, ist der Unterschied zwischen beiden Frauengestalten kein großer; wenn Belinda verheiratet sein wird, ist sie genau eine zweite Lady Brute, falls ihr Mann Sir John gleichkäme.

Recht im Gegensatze zu diesen Charakteren ist Lady Fancyful gezeichnet. Das Auftreten jener ist ganz und gar natürlich, ohne Verstellung und Heuchelei; Lady

Fancyfuls Benehmen ist Unnatur und Affectiertheit. Belinda hat im Grunde genommen einen reinen Charakter, Lady Fancyful ist auch moralisch schlecht, sie ist rachsüchtig und verleumderisch, verdorben durch die Lehren ihrer beständigen Begleiterin, der Mademoiselle. Was ihre Affectiertheit anbelangt, so ist dieselbe großartig gezeichnet; sie ist vor allem eitel und gefallsüchtig und glaubt, sowohl das interessanteste Gesicht als auch die schönste Stimme zu haben und das am meisten umschwärmte Mädchen zu sein; daher ist sie ungemein wählerisch in ihrer Zuneigung, wie sie selbst sagt: „Ich bin nicht grausam, sondern nur ‚nice'." So oft ihr ein Brief überbracht wird, denkt sie an eine neue Eroberung durch ihre Reize. Thatsächlich laufen auch zweimal Briefe mit von Heartfree verfassten Liedern ein, die auf der Bühne gesungen werden. — Ich erinnere nur daran, dass damals im Lincoln's Inn Fields Theater die Sänger sehr beliebt waren. — Im ersten Liede (II 2) wird sie als die spröde Schäferin hingestellt, welcher die Götter das schönste und beste Geschenk versagt hätten, mit dem die Glückseligkeit auf Erden verbunden sei, die Liebe, und im zweiten (II 2) sagt er derselben seine Liebe auf, aber nicht ohne hinzuzufügen, dass er ihre Schönheit immer bewundern werde. Obwohl sie also von einem edlen Charakter umworben wird, schenkt sie ihm nicht ihre Gunst. *„I believe"*, sagt sie, *„the merit of whole mankind bestowed upon one single person, I should still think the fellow wanted something to make it worth my while to take notice of him"*. (I 2.)

Viel Sorgfalt hat der Dichter auf jene Scene verwendet (II 1), wo dieser verschmähte Liebhaber, Heartfree, auf ein verabredetes Rendezvous hin im St. James's Park mit Lady Fancyful zusammentrifft und ihr in unverblümter Form klar und deutlich seine Meinung sagt; er lässt sie nicht früher fort, bis sie alle Vorwürfe angehört hat. Er sagt ihr, dass sie gegen die Natur undankbar sei, die ihr eine schöne Gestalt und Geist gegeben habe, Gaben, die sie missbrauche, wodurch sie zum Mitleid der Männer und zum Gespötte der Frauen werde; ihre Füße und Hände, ja ihre Fingerspitzen bewege sie auf die lächerlichste Weise, und ihre Sprache sei eine passende Trompete *„to draw people's eyes upon the rareeshow"*.

Was richtet er aber mit all diesen Worten aus? Sie wirft ihm Mangel an Erziehung und guten Sitten vor und geht in ihrem Bewusstsein als Siegerin aus dem Streite hervor; denn, wenn auch die ganze Welt sie in der Weise beschuldige, sei sie doch im Recht, und alle anderen im Unrecht.

Das beste Beispiel ihrer Affectiertheit ist aber das von ihr selbst verfasste Lied, das als Wechselgesang gesungen wird:

Treble. *„Ah! lovely nymph, the world's on fire;*
Veil, veil those cruel eyes!

Pipe. *The world may then in flames expire,*
And boast that so it dies.

Treble. *But when all mortals are destroyed,*
Who then shall sing your praise?

Pipe. *Those who are fit to be employ'd*
The gods shall altars raise.“

In Wirklichkeit ist Lady Fancyful auf das bitterste gekränkt, dass sich Heartfree von ihr abgewendet hat, und nun zeigt sie hässliche Eigenschaften. Sie will auf alle mögliche Weise die Vereinigung Heartfrees mit Belinda verhindern und macht alle Anstrengungen, die beiden gegen einander zu hetzen. Dies gelingt ihr bekanntlich nicht, und sie hat am Schluss den verdienten Spott geerntet, nicht, wie Collier meint, einen unverdienten. Ihre Haupteigenschaft, auf die es unserem Dichter ankommt, bleibt aber doch ihre Affectiertheit.

Für die anderen Eigenschaften ist ihre Begleiterin verantwortlich, jene Mademoiselle, die Vertraute und beständige Begleiterin der Lady. Sie spricht entweder durchaus französisch oder schlecht englisch mit eingeschobenen französischen Wörtern. Ihre Hauptstärke ist die Schmeichelei; eine Probe davon lesen wir in I 2; sie lautet: *„Ah, matam, I wish I was fine gentleman for your sake, I do all de ting in de world to get leetel way into your heart. I make song, I make verse, I give you de serenade, I give many present to Mademoiselle: I no eat, I no sleep, I be lean, I be mad, I hang myself, I drawn myself. Ah, ma chère dame, que je vous aimerais!“*

Ihre Rathschläge ertheilt sie, wie sie sagt, gemäß den Sitten und Gebräuchen ihrer Landsleute; sie soll demnach zu einem Rendezvous nur gehen, wenn sie auch den Briefschreiber nicht kenne, und wenn sie hundert Liebhaber hätte, so solle sie sich bemühen, noch neue hundert dazu zu bekommen; um ihren Ruf solle sie nicht besorgt sein; denn wenn man ihn verloren habe, werde man wenigstens durch denselben nicht mehr beirrt; da Lady Fancyful noch immer zögert, auf den verabredeten Ort zu kommen, sagt die Französin: *„Must you go — must you eat, must you drink, must you sleep, must you live? De nature bid you do one, de nature bid you do t'oder.“* (II 1.) Sie setzt die Natur über die Vernunft, *„because my nature make me merry, my reason make me mad“*.

Bei solchen Grundsätzen ist es kein Wunder, dass sie verderbend auf ihre Herrin einwirkt und ihr jeden moralischen Halt raubt.

Wie Vanbrugh in Miss Hoyden gegen die schlechte Erziehung anzukämpfen scheint, so scheint er hier gegen die Unsitte der französischen Gesellschafterinnen Stellung zu nehmen.

Constant und Heartfree gehören in ähnlicher Weise zusammen wie Lady Brute und Belinda. Wie letztere Eigenschaften gemeinsam haben, so auch diese beiden Freunde. Jeder von ihnen versteht den guten Ton im Verkehr mit Damen, beide zeigen sich als gebildete und tüchtige, aber auch ehrenhafte Männer. Der einzige Unterschied ist der, dass uns Constant schon von allem Anfang als in den Fesseln der Liebe befindlich dargestellt ist, während Heartfree erst im Laufe des Stückes der Liebe zugeführt wird.

Da Constants Charakter schon an mehreren Stellen erwähnt werden musste, so sei hier nur auf die innige Freundschaft hingewiesen, die ihn mit Heartfree verbindet, und auf die treue Liebe, die ihn an Lady Brute fesselt, eine Liebe, welche keine Schranken kennt und, die Heiligkeit der Ehe missachtend, in den Besitz des geliebten Gegenstandes zu gelangen sucht.

Als Bühnenfigur interessanter ist Heartfree, weil sich sein Charakter vor unseren Augen verändert. Er ist im

Anfange ein Feind der schmachtenden Liebe und ein sogenannter „*Plain-dealer*“; er macht sich über die Liebe seines Freundes lustig und sagt in der unverblümtesten Weise der Lady Fancyful unangenehme Wahrheiten, obwohl er für sie Neigung oder besser Interesse zeigt. Aber nicht allein über sie spottet er, sondern über alle Damen ohne Ausnahme. Die Ansichten, die er in dieser Hinsicht entwickelt, finden sich II 1; dort wird ausgeführt, dass er die Frauen nicht so betrachte, wie sie der Schneider, der Schuster, die Putzmacherin u. s. w. oder der Dichter, sondern so, wie sie die Natur gemacht hat, ja noch genauer, „*than I should have done our old grandmother Eve, had I seen her naked in the garden; for I consider her inside out*“. Und da sieht er im Herzen nur Stolz, Eitelkeit, Habsucht, Unklugheit und vor allen Dingen Bosheit. Was ihre Außenseite anbelange, so sehe er daran nur „*a thin tiffany covering, over just such stuff as you and I are made on*“; die Bewegungen der Frauen, ihre Mienen und Geberden, alles sei gekünstelt. „Stelle dir“, sagt er zu Constant, „deine Geliebte bei einer Krönungsfeierlichkeit vor, mit ihrem langen Schleppkleide, mit ihrem feierlichen Gange, ‚*and suppose her strutting in the selfsame stately manner with nothing on but her stays, and her under scanty quilted petticoat!*‘“

Aber seine niedrige Denkungsart über die Damen ändert sich. In einem Monolog (IV 2) gesteht er, dass ihm Belinda im Kopfe herumgehe, dass er sich eines gewissen unruhigen Gefühles nicht erwehren könne, und im Gespräch mit Constant zeigt er deutlich, dass die Liebe bereits in sein Herz geschlichen ist und sein ganzes Denken füllt; während die beiden von Lady Brute sprechen, verwechselt er nämlich immer den Namen und führt beständig Belinda im Munde. Er will anfangs seine Umwandlung nicht bekennen; erst nach langem Zögern wagt er sich mit der Wahrheit heraus, indem er hinzufügt: „*Now laugh till thy soul's glutted with mirth.*“

Heartfree ist also ein anderer geworden; er ist nun ruhiger und wortkarg; seine Liebe übertrifft fast noch die Constants. Auf die Frage, wie sich diese Veränderung vollzogen habe, antwortet er selbst in treffender Weise: „*All revolutions run into extremes; the bigot makes the boldest*

atheist; and the coyest saint the most extravagant strumpet.“ Er heiratet zum Schlusse Belinda, welcher er versprechen muss, ein treuer Gatte zu sein; sonst widerfahre ihm dasselbe Schicksal wie Sir John.

Zum Schlusse sei noch Rasor erwähnt, der „valet de chambre“ des Sir John, der alle Gespräche belauscht und gegen Belohnung ausplaudert, der sich zu ganz niedrigen Zwecken hergibt, indem er seine Aussagen ganz nach Wunsch und Belohnung, ohne auf die Wahrheit irgendwie Rücksicht zu nehmen, richtet.

III. A Journey to London.

Aus rein praktischen Gründen wird gleich hier das letzte Stück Vanbrughs, das leider ein Fragment geblieben ist, behandelt; einerseits ist es angezeigt, die Originalstücke nebeneinander vorzuführen, andererseits bietet es einen bequemen Anknüpfungspunkt an das erste Stück „The Relapse“. Die Mängel, welche seinem ersten Stücke anhaften, liegen vor allem in den verfehlten sittlichen Grundsätzen, welche in demselben entwickelt werden, und darin, dass die zwei Handlungen nur ganz lose zusammenhängen. Beide Fehler werden hier zum Theil vermieden, zum Theil abgeschwächt. Die Lebensanschauung des Dichters hatte eine andere Richtung angenommen, und er war bei einer gesunden und vernünftigen Moral angelangt, welche sich in seinem letzten Werke wiederspiegelt. Ferner, obwohl wir auch hier zwei Handlungen vor uns haben, greifen dieselben doch mehr ineinander als in „The Relapse“, allerdings nicht, soweit das Fragment reicht; denn sie laufen bis zum vierten Acte (exclusive) parallel, aber von da an müssten sie, falls das Stück vollendet wäre, in innige Vereinigung miteinander getreten sein.

Bei der Analyse des Stückes empfiehlt es sich wieder, die beiden Handlungen getrennt voneinander durchzugehen, wobei sich abermals eine hauptsächlich unterhaltende und eine besonders moralisierende Handlung zeigen wird. Die

erstere kommt im ersten, dritten und zum Theil im vierten Acte zur Darstellung, die letztere im zweiten und wieder zum Theil im vierten.

Erste Handlung. Sir Francis Headpiece, ein Landedelmann und Eigenthümer einer verschuldeten Besitzung, lässt sich auf den Rath seines Freundes mit einem Kostenaufwande von 2000 £ in das Parlament wählen. Mit Weib und Kind und dem nöthigen Hausgesinde tritt er die Reise nach London an, nachdem der pfiffigste unter seinen Dienern, John Moody, vorausgeschickt worden ist, eine passende Wohnung zu bestellen. Nun geht aber der Familie vom ersten Augenblick der Reise an alles schief: Der Wagen, der mit Kisten und Schachteln vollgestopft ist, bricht unter der schweren Last zusammen und nur mit Mühe und einer Verspätung von einem ganzen Tage kommen sie in der Stadt an; die von John Moody aufgenommene Wohnung ist gerade nicht die geeignetste; denn die Vermieterin, Mrs. Motherly, ist eine schlechte Person, eine Art Gelegenheitsmacherin, welche gestattet, dass in ihrem Hause Colonel Courtly beliebig aus- und eingeht und ihre Nichte Martilla besucht.

Die Familie kommt in London an; in Mrs. Motherlys Haus erwartet sie Uncle Richard, der von ihrer Ankunft verständigt worden ist, und John Moody. Jener ist weder mit dem Vorhaben seines Neffen einverstanden, noch findet er an dem Benehmen von dessen Frau und Kindern Gefallen und verlässt die eben Angekommenen nach kurzem Aufenthalte, ohne seine Unzufriedenheit und seinen Ärger zu äußern.

Die Hauptsorge der Familie vom Lande wendet sich den mitgebrachten Sachen zu; doch müssen sie mit Schmerz erfahren, dass die Gänsepastete gestohlen wurde, und bald darauf kommt noch die Nachricht, dass ihr Wagen von einem schweren Fuhrwerk ganz und gar zermalmt ist.

So haben denn auch schon in der Stadt die Calamitäten begonnen, die nun Schlag auf Schlag auf die Familie hereinstürzen. Sir Francis wendet sich seinen parlamentarischen Verpflichtungen zu, macht aber gleich bei seinem ersten Erscheinen den großen Schnitzer, dass er bei der Abstimmung statt „Nein!“ „Ja!“ ruft; ferner klagt er, dass er

so spät von den Sitzungen nach Hause käme und sein Mahl nicht zur rechten Zeit einnehmen könnte.

Der größte Schaden und Verdruss sollte ihm von seiner Frau und den Kindern, die er in die Stadt mitgenommen hatte, erwachsen. Colonel Courtly, welcher von seiner Freundin Martilla von der Ankunft dieser Familie erfahren, lässt sich in dieselbe einführen; er beginnt alsbald Lady Headpiece den Hof zu machen und ihrem Töchterlein, Miss Betty, zu gefallen. Voll Freude über den Besuch eines so galanten und liebenswürdigen Herrn, ladet man ihn ein, mit ihnen ins Theater zu fahren. Doch wieder ereignet sich ein Unglück; der Wagen kippt um, und die theaterlustige Gesellschaft wälzt sich im Straßenkoth; es bleibt ihnen nichts übrig, als so rasch als möglich wieder nach Hause zu gehen. Wie sie von diesem Abenteuer zurückkommen, ist wieder Uncle Richard im Hause.

Durch diesen Unfall sind sie aber keineswegs gedemüthigt. Der Onkel und der Oberst werden zum Abendessen geladen, aber ersterer lehnt ab und entfernt sich.

Der Bekanntenkreis der Lady Headpiece wird durch die Bemühungen Mrs. Motherlys ein immer ausgedehnterer, wir finden sie im vierten Acte schon in der großen Spielgesellschaft der Lady Loverule. Eben verspielt daselbst Miss Betty 20 £, als ihr Vater eintritt; dieser beleidigt ihren Partner durch die Beschuldigung, dass er falsch spiele.

Hier bricht das Fragment plötzlich ab, und wir wissen nicht, welche weiteren Unglücksfälle über die Familie noch hereinbrechen, bis ihnen die Augen geöffnet werden und sie einsehen, dass sie ein solches Leben an den Bettelstab bringe.

Dass sich am Schluss Uncle Richard als Retter erwiesen hätte, darf man aber wohl mit Bestimmtheit annehmen; sonst hätte diese Figur im Stücke überhaupt keine Berechtigung. In welcher Weise dies geschehen sollte, ist allerdings aus dem Erhaltenen nicht zu entnehmen.

Zweite Handlung. Lord Loverule droht seiner leichtfertigen Gattin Lady Arabella, welche ganze Nächte in fremden Gesellschaften zubringt, sie aus dem Hause zu

weisen, falls sie nicht ein anderes Leben beginne. Sie lässt aber diese Drohung unbeachtet und kommt wieder erst früh morgens nach Hause, nachdem sie vorher ihr ganzes Geld verspielt hat. Dem Kaufmanne Shortyard, den sie zu sich bestellte, um ihm die Rechnung zu begleichen, lässt sie das Geld, das er soeben vom Zahlmeister erhalten hat, durch ihre Dienerin wieder aus der Hand winden und vertröstet ihn auf ein anderesmal; dieser aber, aufs äußerste erbittert, will sich durch das Gesetz Recht verschaffen. Lord Loverule, welcher Shortyard in solcher Aufregung hat fortgehen sehen, kommt zu ihr herein und erfährt nun nach und nach zu seinem Entsetzen, dass sie keinen Heller mehr habe, und auch ihre Schulden nicht beglichen sind. Sein Groll wächst aber noch, als er Captain Toupee, den ständigen Spielgesellschafter seiner Frau, eintreten sieht, und als beide, unbekümmert um ihren Gatten, zu plaudern und zu würfeln beginnen. Da verliert er seine Geduld und mit den Worten: *„Some course must be taken“* verlässt er sie.

Damit bricht auch diese Handlung plötzlich ab. Wie sie sich weiter entwickelt hätte, kann man nicht bestimmt sagen, wohl dürfte aber die früher erwähnte von Cibber mitgetheilte Weiterführung eingetreten sein, dass nämlich Arabella von Lord Loverule aus dem Hause gejagt wird.

Ohne uns weiter in Vermuthungen über die mögliche Fortsetzung der beiden fragmentarischen Handlungen einzulassen, soll hier die thatsächliche Vollendung des Stückes durch Cibber in seinem *„The Provoked Husband“* besprochen werden. Vorausgeschickt sei, dass unter so manchen Veränderungen auch die Namen der auftretenden Personen geändert sind, weshalb die Entsprechungen in Klammern zu finden sind. Ferner ist vorerst zu erwähnen, dass Cibber aus Sir Charles und Uncle Richard eine einzige Figur machte, nämlich Mr. Manly.

Die erste Handlung wurde in folgender Weise weitergeführt:

Sir Francis Wronghead *(Headpiece)* sieht bei einer Masken-Unterhaltung im Hause des Lord Townly *(Loverule)* aus einem Versteck, wie seine Kinder eine geheime Verheiratung abmachen: Miss Jenny *(Betty)* mit Count Basset *(Colonel Courtly)* und Squire Richard *(Humphry)* mit Myrtilla

(Martilla), welche im Einverständnis mit Mr. Manly *(Uncle Richard)* handelt, einen Geistlichen zu holen vorgibt, aber mit einem „Constable" erscheint und Count Basset, der sich als Banknotenfälscher und Betrüger herausstellt, verhaften lässt. Als Sir Francis seine Familie auch noch von diesem Unglücke bedroht sieht, kann er sich nicht mehr zurückhalten. Er stürzt hervor und in seiner Aufwallung versetzt er seinem Sohne einen Schlag, dass dieser schreiend und klagend zu Boden fällt. Nun ist der neue Parlamentarier entschlossen, sich nicht länger mehr in der Stadt aufzuhalten, sondern so rasch als möglich wieder in seine Heimat und seine früheren Verhältnisse zurückzukehren. Lady Wronghead sträubt sich noch etwas dagegen, bis auch sie endlich, durch Mr. Manly veranlasst, der Abreise keinen Widerstand entgegenzusetzen für gut hält.

Die zweite Handlung endet bei Cibber damit, dass Lord Townly *(Loverule)* seine Frau, Lady Townly *(Arabella),* in energischer Weise wegen ihrer Lebensweise zur Rede stellt und ihr seinen Entschluss mittheilt, nicht länger mehr bei ihr zu leben. Im Beisein seiner Schwester, Lady Grace *(Clarinda),* und Mr. Manlys *(Sir Charles)* wiederholt er seinen Entschluss, er wolle sie zu ihrer Tante schicken und nur mit dem Nothwendigsten unterstützen. Die Zeugen dieser Scene nehmen sich der verstoßenen Frau an, und besonders Lady Grace, an die sie sich mit den flehentlichen Worten: *„Support me! Save me! Hide me from the world!"* wendet, legt für sie Fürsprache ein. Aber lange Zeit bleibt Lord Townly ungerührt, bis endlich seine Frau die rechtfertigende Geschichte ihres Lebens erzählt, um Nachsicht in der Beurtheilung ihrer Fehler bittet und gesteht, dass sie ihre tollen Streiche einsehe und bereue; da fällt ihr Lord Loverule in die Arme und vergibt ihr unter Thränen: *„We mingle tears in our embraces."*

So hat das Stück Cibbers einen rührseligen, weinerlichen Abschluss gefunden; ein Zeichen der um diese Zeit auftauchenden Sentimentalität auf der Bühne.

Charaktere.

Sir Francis Headpiece ist ein im Grunde ehrlicher und biederer Charakter, der das Herz auf dem rechten Fleck

trägt. Mit seinem Verstande jedoch ist es nicht weit her (daher der Name), ja er fehlt ihm (soweit wenigstens das Fragment reicht) ganz und gar; er kann nur essen, trinken und jagen, aber nicht einmal von der Wirtschaft im eigenen Hause versteht er etwas; denn sein Haus ist verschuldet, und er geräth immer tiefer in Schulden.

Trotzdem hat er ein eitles und verschwenderisches Mädchen geheiratet, ohne Geld, nur aus Liebe, und hat nun eine große Anzahl Kinder zu ernähren. Wie er vom Hauswesen nichts versteht, so mangelt ihm vollends jedes Verständnis für ihm ferner liegende Dinge, für das Leben und Treiben in einer großen Stadt und bei Hofe, für die Staatsverwaltung und Politik. Und doch geht er auf den Rath, Parlamentarier zu werden, ein; denn in seiner Beschränktheit findet er alles leicht ausführbar und sieht nirgends Schwierigkeiten, noch weniger Gefahren, die ihm drohen. Er freut sich darüber, dass seine Frau mit dem eleganten „Colonel“ verkehrt, er glaubt in naiver Weise den Versprechungen eines höheren Beamten, dass ihm eine sehr einträgliche Stelle zufallen werde, und hält die parlamentarische Thätigkeit für ungemein leicht und einfach, trotzdem er nicht einmal bei der Abstimmung das Richtige trifft.

Gleichwohl ist dieser Charakter von dem Dichter nicht mit dem beißenden Spott behandelt wie z. B. ein Lord Foppington oder Lady Fancyful, sondern mehr mit einem sanften, mitleidigen Lächeln, und aus dieser Behandlung darf man auch schließen, dass er am Schluss um ein gutes Stück vernünftiger in seine alte Heimat zurückkehrend dargestellt worden wäre.

Lady Headpiece hat alle Eigenschaften einer Londoner Lebedame im Keime an sich, wenn sie dieselben bis jetzt auch noch nicht bethätigen konnte; sie ist verschwenderisch und vergnügungssüchtig. Sie ist es, die ihren Gatten drängt, in die Stadt zu übersiedeln; John Moody sagt von ihr, dass sie keine Wohnung in der Stadt brauche, wenn sie nur hier sein könne: „*She'd lie in the inn where the horses stood as long as it was in London.*“ (I 1.)

Nachdem nun ihr sehnlichster Wunsch erfüllt ist, vervollkommnet sie sich rasch zur echten „*woman of quality*“

unter den Anleitungen Mrs. Motherlys, welche ihr das Compliment macht: *„The quickness of your ladyship's parts will early recover your loss of a little time."* Sie hat auch nicht unrecht; denn alsbald tritt sie in die Fußstapfen der Lady Loverule. Bei diesen Eigenschaften ist sie selbstverständlich keine gute Hausfrau und Gattin und keine gute Mutter; sie kümmert sich um ihren Mann ebenso wenig wie um ihre Kinder, höchstens wendet sie der Erziehung oder besser Verziehung ihrer Tochter einige Aufmerksamkeit zu.

Squire Richard, ein linkischer, ungebildeter und schwerfälliger Landjunker, ist das Ebenbild seines Vaters; er hat keine anderen Gedanken als die, was er essen und trinken werde. Auf der ganzen Reise in die Stadt hat er gegessen, und doch ist seine erste Frage bei der Ankunft, wo der Kuchen und die Pastete sind; während alle ins Theater fahren, bleibt er zuhause, aus Furcht, dass er zu spät zur Abendmahlzeit käme. Merkwürdigerweise findet er aber an dem lustigen Benehmen Martillas Gefallen und beginnt sich für sie zu interessieren; nachdem die verunglückte Gesellschaft von der geplanten Theaterfahrt zurückkommt, unter welcher sich auch Martilla befindet, bemitleidet er gerade sie und nur sie mit den Worten: *„Poor Martilla has scratch'd her little finger."*

Miss Betty, ein lebhaftes, schlagfertiges, fast keckes Mädchen, könnte das Ebenbild ihrer Mutter genannt werden. Sie ist erbost über die Gefräßigkeit und Schwerfälligkeit ihres Bruders, und so oft sie beisammen sind, kommt es deswegen zu einem Streit, bei welchem die Mutter auf Seite der Tochter und der Vater auf Seite des Sohnes steht. Obwohl noch ein ganz junges Mädchen und auf dem Lande erzogen, ist sie mit den Liebesangelegenheiten aufs beste vertraut und legt einem Manne gegenüber nicht die geringste Schüchternheit an den Tag, ja sie verkehrt gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit dem Oberst wie mit einem alten Bekannten und gibt treffende und schmeichelhafte Antworten. So lobt sie seine Bereitwilligkeit mit in das Theater zu fahren mit den prächtigen Worten: *„Lord, colonel, what a difference there is between your way and our country companions'! One of 'em would have said, What you*

are aw gooing to the playhouse then? Yes, says we, won't you come and lead us out? No, by good feggings, says he, ye ma' e'en ta' care o' yoursel's, y'are awd enough; and so he'd ha' gone to get drunk at the tavern against we came home to supper.“

Zu der Familie der Headpieces gehören noch die Diener John Moody, George und Doll Tripe u. a. Von diesen sei nur ersterer besprochen; denn die anderen haben nur insoferne eine Bedeutung, als sie in ihrer derben Mundart etwas Vorgefallenes berichten; John Moody tritt aber auch individuell hervor. Er ist der erste im Hause der Headpieces, gleich nach dem Herrn; ihm obliegen daher die wichtigsten Geschäfte. Daraus erklärt sich sein großer Eigendünkel und die Wichtigthuerei, mit welcher er seine Aufträge vollführt; so fragt er jeden Menschen auf der Gasse, ob er ihm nicht sagen könne, wo eine passende Wohnung für einen Parlamentarier zu finden sei. Er bildet sich ein, ein schlauer und äußerst pfiffiger Bursche zu sein; er sagt z. B. zu Uncle Richard: „*You are a wise man, so am I*“; allerdings vernünftiger wie sein Herr ist er immerhin, z. B. wenn er seine Frau nicht mitgenommen hat, weil er fürchtet, dass sie hier verdorben werde; und wenn er einmal von sich sagt: „*Were my measter but hafe the mon than I am*“, so liegt doch etwas Wahres darin.

Über Uncle Richard lässt sich nicht viel anführen, da er erst am Schluss jedenfalls eine solche Rolle gespielt hätte, aus der man auf seinen Charakter hätte schließen können. Nur soviel kann man hervorheben, dass er ein durch und durch ehrlicher und guter Mensch ist, dass er sich nur mit Recht über die Thorheiten seines Neffen ärgert, ihm aber in Wirklichkeit nicht zürnt.

Ebensowenig lässt sich aus dem Erhaltenen Colonel Courtly charakterisieren, der wahrscheinlich, wie Count Basset bei Cibber, ein Betrüger ist. Dasselbe gilt von Mrs. Motherly und Martilla; auch ihre Charaktere können nicht festgestellt werden.

Lord Loverule ist ein durch den zügellosen Lebenswandel seiner Frau gequälter Ehemann, der bestrebt ist, durch alle Mittel der Redekunst dieselbe auf andere Wege zu bringen. Da alles Reden fruchtlos ist, muss er sich zu

anderen Maßregeln entschließen; welche aber das sind, erfahren wir wieder aus dem Fragmente nicht.

Lady Arabella ist die unverbesserliche Gattin, die das ungebundenste Leben führt, das man sich denken kann; sie besucht nicht allein fremde Gesellschaften, in denen sie ganze Nächte bei Spiel und Wein zubringt, sondern hält sich sogar ihre eigenen im eigenen Hause, ohne nur im geringsten auf ihren Gatten und dessen Börse Rücksicht zu nehmen; sie spielt mit beliebig hohen Einsätzen, zu denen sie sich von ihm das Geld auf alle mögliche Weise zu verschaffen sucht.

Clarinda ist das Gegenstück zu Arabella. Sie ist sparsam, zurückgezogen, nur für ein ordnungsmäßiges Leben zuhause begeistert, mit einem Worte, das Muster eines braven Weibes.

Sir Charles ist die Lieblingsfigur des Dichters, in welcher er sich selbst gezeichnet hat. Wenn Clarinda das Muster eines braven Weibes ist, so haben wir in Sir Charles das Muster eines tüchtigen und ordentlichen Mannes, der gesunde und nüchterne Grundsätze hat, vor uns.

Worin liegt das Interesse an diesem Stücke?

1. In der meisterhaften Darstellungsgabe des Dichters, insoferne er uns diese Familie der Headpieces theils in Wirklichkeit, theils durch das Mittel der Erzählung mit erstaunenswerter Natürlichkeit und Anschaulichkeit vor Augen bringt;

2. in dem Inhalt der Gespräche und Dialoge der zweiten Handlung, welche von der Veränderung Vanbrughs, mit Rücksicht auf seine moralischen Anschauungen, Zeugnis ablegen.

Da über den zweiten Punkt bereits früher gehandelt wurde, brauchen wir an dieser Stelle nur auf den ersten etwas näher einzugehen.

Es ist ausgezeichnet, wie die Zuschauer auf das Erscheinen der Familie vom Lande vorbereitet werden. Zuerst erfährt man aus dem Munde des Onkels von dem Charakter seines Neffen und dessen Absichten; gleich darauf kommt sein Diener und meldet, dass John Moody bereits mit seinen schmutzigen Stiefeln Gasse auf Gasse ab laufe und

jedermann von der Ankunft seiner Herrschaft erzähle; er theilt ihm ferner die Erzählung Johns von der Ausrüstung und Abfahrt der Familie und von dem unterwegs zugestoßenen Unglück mit, und zwar mit denselben Worten, wie sie dieser gebraucht hatte. Die Erzählung ist prächtig; man sieht förmlich den über und über vollgestopften Wagen auf der Landstraße dahinrasseln und mit einemmale zusammenbrechen.

Nachdem man so von dieser Familie eine Vorstellung erhalten hat, tritt sie in der nächsten Scene leibhaftig vor unsere Augen, gerade so, wie man sie sich aus den Erzählungen vorgestellt hat; nacheinander kommen sie herein: Sir Francis Headpiece, Lady Headpiece, Squire Humphry, Miss Betty, Mrs. Handy und John Moody. Es herrscht Leben und Bewegung auf der Bühne; Lady Headpiece gibt noch im Eintreten Weisungen wegen Besorgung von Kisten und Schachteln.

Cibber, der sonst in keiner Scene Vanbrughs kaum einen Satz fehlen ließ, hat leider diesen Beginn nicht beibehalten, sondern eine Verschiebung der Scenen eintreten lassen; dort erfahren wir im ersten Acte von der Familie, und erst in der Mitte des zweiten Actes tritt sie auf. Außerdem geschieht dies keineswegs mit der Natürlichkeit wie bei Vanbrugh: Lady Wronghead kommt dort am Arme des Count Basset herein. Es ist wohl nicht nothwendig, auseinanderzusetzen, wie ungeschickt und abgeschmackt dies ist.

Kaum sind die gegenseitigen Begrüßungen — es ist nämlich Uncle Richard anwesend —, Reden und Gegenreden vorüber, kommt Doll Tripe in das Zimmer gestürzt und berichtet in drolliger Weise von dem Diebstahl der Gänsepastete; diese hat die Erzählung noch nicht beendet, als George und Tom mit blutigem Gesichte hereinkommen, da sie die Diebe abfangen wollten, dabei aber sehr schlecht davon kamen.

Nun tritt für einige Zeit Ruhe ein, nur Squire Humphry ist über den Verlust der guten Pastete untröstlich und will dafür Ersatz haben; John Moody bringt ihm zu essen und zu trinken. Es beginnt der Zank zwischen Miss Betty und ihm, dem Vielfraß; aber sie sind noch nicht zu Ende, als George neuerdings kommt und von der Zertrümmerung

des Wagens berichtet. Hier haben wir wieder ein prächtiges Bild, wie der Fuhrmann, der absichtlich an den Wagen angefahren ist, sich um den Unfall gar nicht kümmert, sondern ruhig seines Weges fährt, trotzdem er von Roger in der höchsten Aufregung zur Rede gestellt wird. *„Are not you ashamed, says Roger to the carter, to do such an unkind thing to strangers? No, says he, you bumpkin ... I heard him say he had nothing more to do with us to-night, and so he'd go home and smoke a pipe.“*

Diese eingestreuten Erzählungen rufen im Leser durch ihre lebendige und anschauliche Sprache das Interesse für das kurze Fragment in hohem Grade wach.

Auch der dritte Act bietet dergleichen. So, wenn Sir Francis von seiner Bewerbung um die Stelle bei Hofe oder von seiner Abstimmung im Parlamente erzählt. Nicht minder unterhaltend ist die Darstellung der Rückkehr der Familie von der verunglückten Theaterfahrt.

So hat uns Vanbrugh in diesem Stücke wunderschöne Beweise seines echten Humors gegeben, und wir müssen daher umso mehr beklagen, dass er dieses Stück nicht vollenden konnte.

B. Übersetzungen und Bearbeitungen.

Bei allen seinen Übertragungen ist es Vanbrugh darum zu thun, die Stücke soviel als möglich dem Geschmacke seines Publicums anzupassen, manchmal an der Fabel des Stückes, manchmal an einzelnen Scenen zu ändern. Dabei lässt er sich immer von dem Bestreben nach Natürlichkeit leiten. Demnach werden die Stücke hier insoferne einer Betrachtung unterzogen, als sie Veränderungen vom Original aufweisen; es wird dabei zu zeigen versucht, inwiefern unser Dichter im gegebenen Falle eine Verbesserung oder eine Verschlechterung vorgenommen hat.

a. Übersetzung und Bearbeitung eines Boursault'schen Stückes.

Boursault (1638—1701) ist ein Lustspieldichter, dessen Bedeutung keineswegs in dem künstlerischen Werte seiner Werke, sondern in der Absicht liegt, die er mit denselben

verfolgt. Als ein Mann von ehrenwertem Charakter, mit erhabenen und edlen Grundsätzen, strebte er darnach, die Sitten seiner Zeit zu verbessern, und, um diesen Zweck zu erreichen, griff er zu einer besonderen Art von Stücken, die es ihm gestatteten, viele Stände auf die Bühne zu bringen und von einer bestimmten Person belehren zu lassen; die meist spärliche Handlung ist nicht die Hauptsache, sondern nur der Held derselben, welcher eine *„machine à moraliser“* abgeben muss, wie Lemaître in seiner 1882 erschienenen Schrift: „La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt. Paris. Librairie Hachette C[ie]“ sagt, einen Lehrmeister, vor den die mit Fehlern und Mängeln Behafteten hintreten, um dann gereinigt fortzugehen.

Diese Art der Composition wurde mit Recht schon zur Zeit der Aufführung angegriffen, und Boursault vertheidigt sich selbst in der Vorrede zu *„Ésope à la Cour et Ésope à la Ville“* [1]), indem er sagt, es sei viel schwieriger und schätzenswerter, Personen, die nicht wirklich zum Stücke gehören, auf die Bühne zu bringen, als nur diejenigen, welche in die Handlung eingreifen, auch rechtfertigt er solche Scenen mit dem Hinweis auf den ungeheuren Erfolg, den sie gefunden hätten; nur dürfe man, fügt er hinzu, nicht denselben Maßstab anlegen, wie an andere Lustspiele, es seien solche eine Gattung für sich.

Doch diese Rechtfertigung dürfen wir nicht gelten lassen. Ein derartiges Stück, in welchem eine Scene nach der anderen, ohne inneren Zusammenhang, eingeschaltet wird, nennen wir es *„Pièce à tiroir“* oder wie immer, wird uns niemals als Ganzes gefallen; denn die Aufmerksamkeit wird durch die vielen abwechselnden Bilder zersplittert, der Geist ermüdet, und das Interesse erschlafft allmählich; mögen die Scenen an und für sich noch so schön und unterhaltend sein, auf die Dauer wird die zusammenhangslose Abwechslung unerträglich. Dazu kommt, dass trotz dieser sich stets ändernden Scenen noch eine fortlaufende Haupthandlung festgehalten werden soll, eine ziemlich starke Zumuthung an die Aufmerksamkeit der Zuhörer.

---

[1]) Ausgabe: *„Ésope etc. Deux Comédies de Mons. Boursault. Seconde Édition. A Paris. Chez Geoffroi Lesch 1723.“*

„Ésope à la ville“, die Vorlage für Vanbrughs *„Aesop“*, ist also ein solches Stück, und schon aus diesem Grunde nicht viel davon zu erwarten; aber, wenn man noch erfährt, dass die Handlung geradezu widerlich und die eingeflochtenen Scenen nichts als Moralpredigten enthalten, die immer derselbe garstige, bucklige Aesop in Form von Fabeln vorbringt, so muss man gestehen, dass es als Bühnenstück ein Unding ist.

Es ist geradezu erstaunlich, wie Vanbrugh sich dieses Stück zur Übersetzung wählen konnte; jedenfalls war daran die große Beliebtheit desselben schuld, deren es sich in Frankreich erfreute; es wurde im Jahre 1690 in Paris 43mal hintereinander gegeben.[1])

Die Handlung des französischen Stückes ist folgende: Ein junges, hübsches Mädchen, Euphrosine, hat einem ebenfalls jungen und schönen Jüngling, Agenor, ihr Herz geschenkt. Ihr Vater, Learque, Statthalter von „Sisique“, zwingt sie, dem alten und hässlichen Esope die Hand zu reichen, aus keinem anderen Grunde als dem, weil dieser ein Günstling am Hofe des Herrschers Crösus ist, und er als Schwiegervater auf eine Beförderung hofft. Alle Einwendungen seiner Tochter, ihrer Dienerin und ihres Geliebten sind vergebens.

Esope selbst ist scheinbar mit der Heirat einverstanden, ja er macht Euphrosine den Hof, bei welcher Gelegenheit er den Charakter ihres Geliebten, Agenor, aufs äußerste herabsetzt, und erklärt ihr auch seine Liebe. Bis zu dem Augenblicke, wo der Priester diesen ungleichen Bund segnen soll, ist der Zuschauer immer der Meinung, dass Esope ernste Absichten auf das Mädchen habe; aber plötzlich lässt er die Hand Euphrosinens los und legt sie in die Agenors, so dass am Schlusse, wider Erwarten, das junge Paar zusammenkommt. Jetzt sehen wir erst, dass Esope die Liebe der beiden nur auf die Probe stellen und, sobald er ihre gegenseitige Zuneigung erkannt, diese List ausführen wollte. Der in Unruhe versetzte Vater wird durch eine Fabel beruhigt, und so endet diese unsinnige und ekelhafte Handlung in Frieden.

[1]) Vgl. *La Grande Encycl. 7.: Boursault.*

Es ist klar, dass sich an einer solchen Handlung, wenn sie von dem Bearbeiter beibehalten wird, wohl wenig verbessern lässt; gleichwohl hat Vanbrugh einige der ärgsten Widerlichkeiten beseitigt.

Das Abstoßende an der Handlung liegt darin, dass die arme Euphrosine die ganze Zeit hindurch gequält und gemartert wird, sowohl von den Befehlen ihres strengen Vaters, als auch von den Bewerbungen des ihr verhassten Esope. Wir haben Mitleid mit dem weichen und immer zum Weinen geneigten Gemüthe des Mädchens und fürchten für sie während des ganzen Stückes. Doris, ihre treue alte Dienerin, möchte sie durchaus aus ihrer peinlichen Lage befreien und räth ihr, Esope zu bitten, er möge die Heirat auf einige Tage aufschieben; vor ihm stehend, bringt sie aber nichts anderes hervor, als: „Ich liebe Sie nicht.“ Auch Agenor spricht mehr als er für ihre Befreiung thut, kurz, wir sehen eine schwache Partei gegen eine Übermacht ankämpfen und fühlen uns dabei höchst unbehaglich. Der unerwartete Schluss ist auf das hin keine Erleichterung mehr, weil wir das arme Geschöpf zu lange leiden sahen; wir können die Grausamkeit Esopes nicht mehr vergessen und verzeihen, wenn sie auch die besten Absichten verfolgte.

Vanbrugh hat diesen Übelstand bedeutend gemildert.

Er hat vor allem an Stelle des erdrückenden Ernstes des französischen Stückes die Handlung von einer etwas heiteren Seite aufgefasst. Zunächst lässt er dem Zuschauer schon von allem Anfang an erkennen, dass Aesop die Heirat nicht wirklich eingehen wird und, sollte dies der Zuschauer nicht fühlen, so empfindet er wenigstens nicht diese Angst um das Mädchen, welches bei Vanbrugh Euphronia heißt, wie bei Boursault; denn sie wird einerseits nicht als eine so ganz und gar schwache Natur hingestellt, die sich gar nicht zu helfen weiß, andererseits hat sie zwei tüchtige Stützen an ihrer Seite, Doris und Oronces (Agenor), welche beide hier weit energischer auftreten als dort. Wir haben demnach eine starke Partei gegen eine gleich starke.

Es folgt aber auch hier für einige Zeit eine Niederlage; Oronces wird von Learchus (Learque) wegen seines barschen Auftretens in einen Kerker abgeführt, und es sind

damit für einen Augenblick alle Hoffnungen auf einen guten Ausgang vorbei. Die Hochzeitsfeier ist angesagt, die Musikanten kommen, und alles ist gerüstet; die Braut erscheint nun in Schwarz, hierauf Aesop in auffallend schreiendem, närrischem Costüm, gefolgt von einer Schar Pagen, ebenso gekleidet wie er. Die Furcht ist schon durch die seltsame Art der Bekleidung wieder für den Zuschauer beseitigt; denn er sieht deutlich, dass hier ein Scherz getrieben wird. Gleich darauf kommt Oronces aus dem Gefängnis, und es vollzieht sich der Bräutigamswechsel als etwas schon vorher Vermuthetes.

In dem französischen Stück findet man aber noch neben der peinlichen Handlung eine Unnatürlichkeit am Schluss. Der Vater wird plötzlich dadurch, dass Esope die Fabel „*L'homme et les deux femmes*" erzählt, ein ganz anderer Mensch; mit einem Schlage erklärt er, dass er mit Vergnügen Agenor als Schwiegersohn annehme. Abgesehen davon, dass diese unsinnige Fabel auf keinen Menschen einen Eindruck machen wird — es handelt sich um einen Mann, im Alter von 45 Jahren, der zwei Frauen heiratet; die eine ist 60, die andere 24 Jahre alt, die eine möchte daher ihren Mann alt, die andere jung haben, und so reißt ihm jeden Morgen diese unter Liebkosungen die weißen und jene die schwarzen Haare aus, bis *Enfin chauve et pelé, sa présence importune Le rendit partout odieux*" —, ist sie bei den Haaren herbeigezogen und passt gar nicht zur Situation.

Vanbrugh hat natürlich etwas so Abgeschmacktes nicht nachgeahmt. Er lässt Learchus seinen Charakter nicht ändern, zum mindesten lässt er diese Frage unberührt. Dafür tritt aber das ein, was man sich erwartet, dass Aesop dem Vater droht, bei dem Herrscher seine Absetzung zu beantragen und ihm nur verzeiht, wenn seine Tochter ihm vergibt und für ihn Fürsprache einlegt. Dies geschieht, und nun ist alles in glücklicher Weise beendet.

In Vanbrughs Stück beginnt sodann ein Maskenspiel mit Musik und Tanz: Ein junges Mädchen wird zuerst von einem alten Manne dann von einem Jüngling umworben. In Wechselreden wird ausgeführt, wie nur letzterer im Stande sei, das Feuer eines Mädchens anzufachen,

ebenso wie nur Stahl dem Kieselsteine Funken entlocken könne.

Zum Schlusse fügt Aesop noch Ermahnungen und Belehrungen an das junge Brautpaar an: „*When one is out of his humour, let the other be dumb. Let your diversions be such as both may have a share in 'em. Never let familiarity exclude respect. Be clean in your cloathes, but nicely so in your persons. Eat at one table, lie in one room, but sleep in two beds.*“

Letzteres begründet er durch eine Fabel von dem Sperling und dessen Weibchen, welche nach der Begattung sich nicht mehr trennen konnten und einander überdrüssig wurden. Diese Fabel wäre wohl auch besser weggeblieben.

Charaktere.

Vanbrughs Aesop ist nicht in allem der Boursaults; wenn er z. B. in der Scene, in welcher ihm Oronces die glühendste Liebe zu Euphronia gesteht und betheuert, er bewundere nicht nur ihre körperlichen Vorzüge, sondern noch mehr ihre seelischen, wenn da Aesop antwortet: „*I would fain see a young fellow in love with a soul of threescore . . .*“. und fortfährt: „*How grossly do the inclinations of the flesh impose upon the simplicity of the spirit! Had this young fellow but studied anatomy, he'd have found the source of his passion lay far from his mistress's soul. Alas! alas! had women no more charms in their bodies than what they have in their minds, we should see more wise men in the world, much fewer lovers and poets*“ (IV 2), so sind das echt Vanbrughische, mit nacktester Realistik vorgebrachte Worte.

Learchus ist nicht, wie Learque, der schablonenhafte, hartherzige Vater, sondern hier in erster Linie ein Egoist mit Überlegung und nach selbst gebildeten Grundsätzen, die er auch im Stücke entwickelt (V 1). Sein oberster Grundsatz ist: „*To please ourselves.*“ Was andere angeht, kümmert ihn nicht. Als Oronces der beste Bräutigam für seine Tochter war, versprach er sie ihm, jetzt, wo Aesop ein besserer ist, will er sie diesem geben.

Euphronia. Auch sie verfügt über eine philosophische Anschauung, die sie Aesop gegenüber ins Feld führt: Sie

spricht über den Wert des Vermögens, und sagt unter anderem: *„I found their value was not in themselves, But in their power to grant what we could ask . . .“* (III 2).

Doris ist viel individueller gezeichnet als bei Boursault. Sie wendet alle Mittel der Beredsamkeit an, um ihren Liebling, Euphronia, aus den Händen Aesops zu befreien, und da zeigt sich, wie Vanbrugh die Sprache beherrscht, wie er die schärfsten Worte und Ausdrücke findet. Sie wird viel durchtriebener und schlauer hingestellt als dort; so kennt sie die Männerwelt durch und durch und sagt von ihnen: *„Now they are stocks and stones, then they are fire and quicksilver; first whining and crying, then swearing and damning; this moment they are in love, and next moment out of love.“* Sehr hübsch ist jene Stelle, wo Euphronia nicht sogleich auf den Rath der Dienerin eingeht, mit ihrem Geliebten das Weite zu suchen, weil sie ihr Vermögen dadurch verlöre; da sagt sie, dies sei keine wahre Liebe, wenn man ein Federbett und alle Bequemlichkeit verlange, *„give me a woman that runs away with a man when his whole estate is packed up in his snapsack, that tucks up her coat to her knees; and through thick and through thin, from quarters to camp, trudges heartily on, with a child at her back, another in her arms, and a brace in her belly“* (V 1).

Über Oronces lässt sich nichts speciell Vanbrughisches anführen.

Wenden wir uns nun von der Haupthandlung weg jenen Scenen zu, in denen Aesop als Lehrmeister und Berather auftritt, der seine Belehrungen meist in die Form von Fabeln kleidet!

Zunächst ist hervorzuheben, dass auch die bereits behandelten Hauptpersonen des Stückes von einer solchen Belehrung nicht ausgeschlossen sind. Learque muss die Fabel *„La belette et le renard“* [1]) anhören, weil er Aesop zu viel Ehrfurcht und Demuth entgegenbringt; Euphrosine bekommt die Fabel *„L'alouette et le papillon“* zu hören, damit sie nicht eine unüberlegte Heirat eingehe, und Agenor

[1]) Fast alle Fabeln dieses Stückes sind Nachahmungen der meist gleichnamigen La Fontaine'schen.

die Fabel „*Le cuisinier et le cygne*“, zu dem Zwecke, dass er Esope gegenüber einen freundlicheren Ton anschlage.

Vanbrugh hat dies beibehalten, nur hat er die Fabeln — und dies gilt von allen — wahrhaft künstlerisch nachgedichtet. Der Grundgedanke bleibt dabei derselbe, während die Namen der Thiere meist geändert sind. So erscheint in der ersten statt eines Wiesels eine Ziege, in der zweiten statt einer Lerche und eines Schmetterlings ein Pfau und ein Fasan. Außerdem findet sich in jeder Fabel eine Anspielung auf das menschliche Leben mit directen Worten ausgedrückt; z. B.:

„*A peacock once of splendid show,*
Gay, gaudy, foppish, vain — a beau“, oder

„*No pampered priest e'er studied more*
To make a virtuous nun a whore
Than he (the cuckoo) to get her for his wife.“

Die nicht zur Handlung gehörigen, eingeschachtelten Scenen sind in folgender Weise durch die einzelnen Acte vertheilt:

Erster Act: Es tritt Hortense auf, eine typische Figur des damaligen Lustspiels, eine „Précieuse“, die sich in den geziertesten Wendungen ausdrückt und immer nur in den höchsten Regionen zuhause ist.

Die Fabel, „*Le rossignol*“, von der Nachtigall, welche ihre Stimme der des Hänflings gleichzumachen sucht, bis sie gar nicht mehr singen kann, soll sie von ihrer Überspanntheit heilen.

Vanbrugh konnte hier in seiner Hortensia, wie sie bei ihm heißt, eine Figur auf die Bühne bringen, wie wir sie schon in Lady Fancyful kennen gelernt haben, und es unterliegt keinem Zweifel, dass sie ihm auch viel besser gelungen ist.

Zweiter Act: Bei Boursault sehen wir zwei Greise auftreten, die sich über ihren Statthalter und die drückenden Steuern beklagen, worauf ihnen Esope die Fabel „*Les membres et l'estomac*“ erzählt; vollständig befriedigt, verlassen sie ihn.

Vanbrugh hat nicht zwei Greise ohne Namen und Individualität auf die Bühne gebracht, sondern zwei

Geschäftsleute vom Lande, *Humphrey* und *Hobson*, ein paar prächtige Figuren.

Humphrey, der verständigere, soll den Sprecher machen; doch weiß er nicht, wie er beginnen soll, und wendet sich daher immer zu seinem Nachbar um Rath. Hobson ist der derbere, der immer mit seinen trivialen Vergleichen zur Hand ist, mit deren Hilfe er seine Schlüsse zieht. So sieht er ein, dass der neue Statthalter nicht besser wäre als der alte; denn *„it costs me more money to fat my hog than to keep him fat when he was so“*. Sehr bezeichnend für ihn sind die Worte: *„I 'se afraid he that goes to a courtier in hope to get fairly rid of 'em, may be said (in our country dialect) to take the wrong sow by the ear.“*

Nachdem diese abgetreten sind, tritt ein ungebildeter Landmann auf, der sich gerne, da er Geld genug hätte, eine Stelle bei Hofe kaufen möchte. Esope hält ihn davon ab durch die Fabel *„Les deux rats“*.

Auch Vanbrugh hat diese Scene. Boursault nennt diesen Landmann *Pierrot*, Vanbrugh nennt ihn *Roger*. Dieser Roger ist eine äußerst drollige Figur; beim geringsten Anlasse bricht er in ein heftiges Lachen aus, dann singt er und schildert sein Leben auf dem Lande in humorvoller Weise, wie sie alle miteinander in Glück und Frieden leben; während ihm Aesop dieselbe Fabel erzählt, was hier in der köstlichsten Weise geschieht, unterbricht er ihn immer, bald mit einem *„very well“*, bald stellt er sich das Gehörte so lebhaft vor, dass er z. B. nach den Worten: *„To boot and saddle again they sound“* ein *„Tara! Tan tan ta ra“* erschallen lässt, und am Schlusse fügt er ein aufrichtiges *„Amen! I pray the Lord“* an. Er ist bekehrt, und nun gesteht er, seine Frau sei eigentlich schuld, dass er wegen dieser Angelegenheit zu fragen gekommen.

In diesem Roger hat Vanbrugh einen überaus glücklichen Menschen gezeichnet, der von keinerlei Sorgen weiß, der das Leben genießt, ohne sich und die Welt um ihn zu kennen. Vanbrugh legt Aesop folgende darauf bezügliche Worte in den Mund:

„Thy happiness and ignorance provoke me.
How noble were the thing call'd knowledge
Did it but lead us to a bliss like thine!

But there's a secret curse in wisdom's train,
Which on its pleasures stamps perpetual pain
And makes the wise men looser by his gain."

Dritter Act: Boursault hat drei Scenen eingeschoben: die Scene mit dem Genealogisten Doucet, mit Aminte, der leichtfertigen Mutter, und eine Kinderscene. Letztere hat Vanbrugh mit vollem Rechte weggelassen; denn sie ist ein Unding: Agaton, ein hübscher Knabe, und Cléonice, ein hässliches Mädchen, streiten miteinander; Esope kommt dazu und belehrt sie, dem einen sagt er, er solle auf seine Tugend achten, weil er so schön sei, der anderen, dass sie nach der Schönheit der Seele streben solle, die ihr alle körperlichen Mängel ersetzen könne. Eine solche Scene entspricht nicht unserem heutigen Geschmack und hat schon damals Vanbrugh auch nicht gefallen.

Die beiden anderen Scenen hat er beibehalten.

Bei Boursault erzählt Esope dem Schmeichler „Doucet" die Fabel „*Le corbeau et le renard*"; sie hat aber nicht den gewünschten Erfolg, und er muss ihn ersuchen, sich zu entfernen.

Vanbrugh hat diese Scene viel interessanter gemacht. Bei ihm weiß Aesop für den Schmeichler, der hier Quaint heißt, keine Fabel, sondern er entwickelt ihm die Verhältnisse, welche eintreten würden, wenn es keine Schmeichler gäbe: „Die Vornehmen würden sich des Prunkes und der Behaglichkeit schämen, ihren Geist mit Wissenschaft und ihr Herz mit Ehre, Wahrheit und Freundschaft erfüllen . . . *tremble at nothing but the frowns of heaven, And be no more ashamed of him that made 'em.*" Ein weiterer Unterschied ist der, dass der unverbesserliche Quaint nicht ersucht wird fortzugehen, sondern bevor ihn Aesop entlässt, von einem Diener eine Tracht Prügel erhält.

Über die Scene mit Aminte ist nicht viel zu sagen. Eine ausschweifende Mutter beklagt sich über die Liederlichkeit ihrer Tochter. Die Fabel „*L'écrevisse et sa fille*" soll ihr die Augen öffnen.

Vierter Act: Wir treffen bei Boursault „*Albione, veuve d'un conseiller*", und „*M. Furet, huissier*" vor Esope.

Beide finden in unserem Stücke eine Entsprechung, doch kommt noch eine neue Figur hinzu, die des *Sir*

Polydorus Hogstye. Albione ist eine Gestalt, die sich im französischen Theater nach Molière häufig findet, eine Witwe, die durch ihren übermäßigen Aufwand ihren Gemahl ins Grab gebracht hat. Diese will für ihre heiratsfähigen Töchter eine Ausstattung erbitten. Esope erzählt ihr die Fabel „*La grenouille et le bœuf*“ und verweigert ihr die Bitte, weil die Unterstützung nur für Töchter aus ehrenhaften Familien bestimmt sei, welche ohne eigenes Verschulden verarmt seien. Auf das hin verlässt sie ihn mit den Worten, dass sie diesen dummen Menschen vergessen wolle.

Die Figur, welche auch auf dem englischen Theater zuhause ist, hat Vanbrugh um vieles verbessert. In dem bloßen Namen *Mrs. Forgewill* liegt schon, dass sie keinen Willen über dem ihrigen duldet, sich nur nach ihrem eigenen Kopfe richtet; so hatte sie den Haushalt ihres Mannes ganz verändert, ihre Wohnung und Kleidung musste von aller Welt bewundert werden. Sie bittet um Heiratsausstattungen für ihre Töchter, ihre Bitte darauf gründend, dass sie verhindern müsse, dass ihre armen Mädchen die Auszehrung bekämen, wie sie die Hälfte dieser jungen Geschöpfe in der Stadt hätten. Aesop gibt darauf eine wahrhaft treffliche Antwort, indem er sagt: „*Go your ways home, woman: and as your husband maintained you by his pen, maintain yourself by your needle; put your great girls to service, employment will keep 'em honest; much work and plain diet will cure the green sickness as well as a husband.*“

Trotz aller Worte ist aber ihr Wille unbeugsam, sie beschimpft Aesop mit den stärksten Ausdrücken, ja sie geht sogar so weit, dass sie auf ihn zueilt und ihn mit Schlägen bedroht, so dass er um Hilfe rufen muss.

Gleich darauf folgt die nur bei Vanbrugh vorkommende Scene.

Sir Polydorus Hogstye, ein Landedelmann, als Jäger gekleidet, kommt betrunken, gefolgt von vielen Treibern, Leibburschen und anderen, auf die Bühne. Lärmend und polternd tritt er auf, immer noch wie auf der Jagd schreiend und rufend, stellt sich als Gentleman von 3000 £ jährlich vor, lässt seinen Leibburschen sagen, wie viele Pferde, und seinen Verwalter, was für einen Landbesitz er habe.

Sein Anliegen besteht darin, weniger Steuern zahlen zu dürfen; immer kommt er in seiner Betrunkenheit auf die Worte zurück: „*I don't like these taxes.*" Auf die Auseinandersetzungen Aesops geht er nicht ein; er spricht nur immer von seinen Verhältnissen, so sagt er z. B. von der Erziehung seiner Kinder: „*I breed my eldest son — a fool, my youngest breed themselves, and my daughters have no breeding at all.*"

Zum Schlusse bewilligt Aesop scheinbar seine Bitte und verfasst eine Bittschrift; dieselbe ist aber so aufgesetzt, dass sie gerade das Gegentheil bewirken muss von dem, was sie erreichen soll, ohne dass davon Sir Polydorus eine Ahnung hat.

Die Scene mit M. Furet entspricht jener mit Mr. und Mrs. Fruitful. Der Gedanke ist überall derselbe, dass nämlich Aesop gebeten wird, ein Ehepaar zu unterstützen, weil sie so und soviele Kinder haben, die im Dienste des Vaterlandes stehen; es stellt sich heraus, dass sie Stellen einnehmen, in denen sie weder dem Volke noch dem Könige nützen.

Die Ausführung ist eine verschiedene. Dort tritt der Ehemann allein auf, um seine Bitte vorzubringen, und es wird ihm die Fabel „*Les colombes et le vautour*", die ihn freilich nicht befriedigt, noch vernünftiger macht, erzählt. Hier treten Mann und Frau auf; letztere ist die Hauptsprecherin, während der Mann sich ducken muss. Sie sagt selbst von ihm: „*My husband 's an inkeeper, Sir; he bears the name, but I govern the house.*" Eine zweite Änderung ist die, dass Aesop keine Fabel vorbringt, sondern sich zornig entfernt mit den Worten: „*I never was so angry in my life.*" Sehr hübsch sind dann, nachdem Aesop fort ist, die gegenseitigen Beschuldigungen der beiden Bittsteller.

Der fünfte Act ist von Vanbrugh ganz der Haupthandlung gewidmet, während Boursault auch in diesem Acte zwei neue Bilder vor unsere Augen bringt: „Pierrot et Colinette" und „Deux Comédiens".

Vanbrugh hat zu diesem Stücke noch einen zweiten Theil hinzugefügt, in welchem er noch drei einzelne Scenen vorführt.

Die erste entspricht der eben erwähnten in Boursaults Stück, wo zwei Schauspieler mit Esope über Theaterverhältnisse, über Schauspieler und Bühnendichter sprechen; sie sagen z. B., dass hie und da ein Stück unter großartigem Lärm angekündigt werde, am Schlusse aber ein ganz unscheinbares Machwerk zum Vorschein komme, ähnlich wie in der Fabel *„La montagne qui accouche“*.

Vanbrugh hat dieser Scene nichts anderes entnommen, als den Gedanken, Schauspieler auf die Bühne zu bringen; denn hier handelt es sich um eine ganz bestimmte Angelegenheit, die früher schon erwähnt werden musste, um die Trennung und spätere Wiedervereinigung einer Theatergesellschaft. Diese Trennung wird als ein Schiffbruch hingestellt, bei welchem sich nur die Officiere und der beste Theil der Mannschaft gerettet hätten; trotzdem das Takelwerk des kleinen Bootes, dass sie besteigen mussten, schlecht, und die Geldvorräthe gering waren, hätten sie doch die Fahrt fortgesetzt, dabei aber nie Glück gehabt. Auf dem Wrack seien nur der Capitän und einige der jüngeren Mannschaft zurückgeblieben; ersterer habe diesen versprochen, sie zu befördern, wenn sie die Schäden des Schiffes ausbessern könnten, und sodann die Fahrt wieder aufgenommen.

Die Schauspieler kommen ferner auf die Behandlung zu sprechen, die sie vor der Trennung unter dem Commando des Capitäns erleiden mussten; dabei bringen sie aber nur ganz unbedeutende Dinge vor. Aesop erzählt ihnen, um sie wieder versöhnlich zu stimmen, eine Fabel von der Meute eines Jägers, welche, unter einem strengen Regimente fest im Zaume gehalten, die schönste Ordnung hielt, während sie, als sie einen milderen Herrn bekam, denselben verließ, verlockt durch die leichte Regierung; nun sei es aber den Hunden viel schlechter ergangen als früher, ihre Beute sei zu gering gewesen, und sie seien oft in Streit miteinander gerathen, bis sie endlich eingesehen hätten, dass Sclaverei mit Behaglichkeit und Überfluss besser sei, als Arbeit und Fasten in der Freiheit. Diese Erzählung wirkt auf die Schauspieler, und schließlich sind alle bereit, sich wieder mit der anderen Gesellschaft zu vereinigen.

Die beiden anderen Scenen sind ganz frei erfunden. In der einen tritt ein Landedelmann auf, der in seiner Heimat die Stelle eines Senators einnimmt, in der anderen ein Stutzer nach der Art des Lord Foppington, ein „beau“.

Der Landedelmann ist ein ehrenhafter Charakter, der den berechtigten Klagen seiner Landsleute ein Ende machen will; er findet, dass die Staats- und Regierungsgeschäfte schlecht geführt werden, dass sehr viele Schiffe und wenig Handel, sehr viele Soldaten und wenig Kampf, sehr viele „Gazettes“ und wenig gute Nachrichten, eine große Menge Geistlicher und nicht eine Unze Religion im Lande sei, und er meint, dass, wenn er die höchste Stelle im Staate einnähme, und einige seiner Verwandten, die er mit Namen nennt, diesen und jenen Posten innehätten, es um das Land viel besser stünde. Aesop zeigt ihm, dass er Unmögliches verlangt, indem er scheinbar auf seine Vorschläge eingeht, ihn aber für den Fall, als er Staatssecretär würde, ersucht, seinen Amtsvorgänger dann zum Verwalter seines Landgutes zu machen. Damit ist der Senator besiegt; ebenso wenig wie der Staatssecretär Landbau treiben kann, ebenso wenig kann er, der Landmann, Staatsgeschäfte leiten.

Hier hat Vanbrugh sehr hübsche Äußerungen über das Schicksal großer Politiker und Staatsmänner niedergeschrieben, welche an dieser Stelle verzeichnet zu werden verdienten; da sie jedoch zu viel Raum wegnehmen würden, so sei nur darauf verwiesen *(Leigh Hunt 391)*.

Der Senator begnügt sich, durch die Belehrungen Aesops weiser geworden, seine reformatorischen Gedanken zuerst in seiner eigenen Familie in Anwendung zu bringen, in der es, wie er sagt, auch genug zu verbessern gibt.

Die nächste Scene ist, was Humor und Witz anbelangt, eine der gelungensten des ganzen Stückes, handelt es sich ja doch wieder um Vanbrughs Lieblingsfigur.

Wir erfahren aus dem äußerst lebhaften und prächtig durchgeführten Dialog des Stutzers mit Aesop den ganzen Lebenswandel des ersteren, und hören dann von seiner Absicht zu heiraten.

Aesop erzählt ihm von einem Affen, welcher zuerst zu einer Katze und dann zu einer Hündin freien gieng; die Katze zerkratzte ihm das Gesicht, die Hündin jagte

ihn davon. Der Stutzer bleibt aber darauf die Antwort nicht schuldig. Er erzählt auch eine Fabel, und zwar von einem Bande, einer Stutzperücke und einer Feder. Alle drei bewerben sich um die Gunst einer Dame, die beiden ersteren werden abgewiesen, und die Feder trägt den Sieg davon.

Unter dem Bande denkt er sich einen alten Moralprediger, vielleicht einen Geistlichen, unter der Stutzperücke einen strebsamen und fleißigen Staatsmann; was er sich unter der Feder denkt, ist wohl bekannt. Er schließt seine Fabel folgendermaßen: „*There's a tale for your tale, old dad, and so — serviteur.*"

b. Übersetzungen und Bearbeitungen Dancourt'scher Stücke.

Die Stücke, welche hier in Betracht kommen, sind die Lustspiele: „The False Friend" und „The Confederacy", und die Farce: „The Country House".

Dancourt, von dem die Quellen zu diesen Werken stammen, ist in den Literaturgeschichten ziemlich oberflächlich behandelt; in der Literatur selbst aber, in dem geistigen Leben seines Volkes, nimmt er einen viel hervorragenderen Platz ein, als ihm gewöhnlich zugeschrieben wird. In neuerer Zeit hat *Jules Lemaître,* in seiner vorhin erwähnten Schrift, auf ihn als einen der begabtesten und humorvollsten Bühnendichter in der Zeit nach Molière hingewiesen.

Florent Carton Dancourts Leben — geboren 1661, gestorben 1725 — umfasst ungefähr denselben Zeitraum wie das Vanbrughs. Für den geistlichen Stand bestimmt, wurde er im Jesuiten-Collegium zu Paris erzogen, wegen seiner Abneigung gegen diesen Beruf zu einem Advocaten gegeben; auch dort duldete es ihn nicht, und nachdem er zur Tochter des Komödianten „La Thorillière" Liebe gefasst hatte, floh er mit ihr aus der Stadt und nahm sie später zur Frau. Beide wenden sich dem Theater zu, und im Jahre 1685 treten sie auf der Bühne der „Comédie Française" zum erstenmale auf. Dancourt wird nicht allein ein berühmter Schauspieler, sondern auch ein hervorragender und fruchtbarer Lustspieldichter. Nicht weniger als 52 Theaterstücke hat er während der 33 Jahre, die er beim Theater zubrachte, geschrieben.[1])

[1]) *Grande Encyclopédie: Dancourt.*

Seine Bedeutung liegt hauptsächlich darin, dass er das damalige Leben in und um Paris mit einer Anschaulichkeit und Durchsichtigkeit, mit einer solchen Treue und Naturwahrheit zur Darstellung bringt, dass wir jene längst verschwundene Zeit vor unseren Augen erstehen sehen, jene Zeit der Galanterien und eines leichtsinnigen und ungebundenen Humors; wegen dieser klaren Schilderung der damaligen Verhältnisse in seinen Stücken hat Lemaître nicht mit Unrecht Schlüsse auf das wirkliche Leben dieser Zeit gezogen, die freilich nicht früher als feststehende Thatsachen gelten dürfen, als wir nicht andere Beweise für die Haltbarkeit derselben anführen können, welche aber doch in bedingter Weise ihre Berechtigung haben.

Aus der Betrachtung der Stücke Vanbrughs haben wir gesehen, dass dasselbe auch von ihnen gesagt werden kann; auch aus ihnen könnte man das damalige Leben in und um London schöpfen.

Vanbrugh hat aber noch zwei Eigenschaften mit Dancourt gemeinsam. Das ist seine Leichtigkeit in der Composition und ein heiterer, fröhlicher Zug, der durch alle Stücke hindurchgeht, hier wie dort — alles unterhält sich; die Unterhaltung und das Vergnügen ist jedem die Hauptsache, nicht viel bekümmert, ob es erlaubt oder unerlaubt ist. Ferner zeigt Vanbrugh wie Dancourt moralisierende Bestrebungen, und stellt sie auch wie dieser nicht in den Vordergrund, sondern nur nebenher will er die gröbsten und ärgsten Gebrechen der Zeit heilen; bessere Zustände sollen erst langsam und allmählich geschaffen werden.

1. The False Friend.

Die unmittelbare Quelle, auf welche wir zurückgehen, ist „La Trahison Punie“. Es handelt sich in diesem Stücke um eine Liebesheirat, welcher zwei Hindernisse in den Weg treten: nicht allein der Wille des Vaters, der seiner Tochter einen anderen Bräutigam als ihren erwählten aufzwingen will, sondern auch die niederträchtigen Absichten eines Roué, welcher bestrebt ist, die Braut vor ihrer Vermählung zu Falle zu bringen.

Der Inhalt ist kurz folgender: Léonor, die Tochter des reichen Don Felix, wird seit der frühesten Jugend von dem

tugendhaften und edlen Don Garcie geliebt, dessen Neigung sie erwidert. Da er aber nur über ein geringes Vermögen verfügt, stößt er auf den Widerstand ihres Vaters, welcher seine Zustimmung zur Heirat verweigert und als Bräutigam seines Kindes Don Juan, den ältesten Sohn reicher Eltern, bestimmt. Nolens volens sträubt sich die Tochter nicht dagegen. Der Tag der Trauung kommt. Don Juan trifft in Valencia, wo die Handlung spielt, ein, erhält aber plötzlich die Nachricht, dass sein Vater dem Tode nahe sei; er muss abreisen. Die Heirat wird verschoben, und Don Juan, der bemerkt hat, dass er einen Nebenbuhler habe, findet eine Überwachung seiner Braut während seiner Abwesenheit für geboten, weshalb er sie dem Schutze seines Freundes, Don André, anvertraut.

Die Gelegenheit der Abreise Don Juans wird aber von zwei Seiten ausgenützt. Einerseits vermittelt Jacinte,die Dienerin Leonorens, ein Rendezvous des eigentlichen Liebespaares, andererseits sucht Don André, der sich als falscher Freund entpuppt, in das Schlafgemach Leonorens einzudringen, um sie zu entehren. Im dunklen Vorzimmer treffen sich beide Eindringlinge, Don Garcie und Don André. Der erstere glaubt anfangs den Bräutigam seiner Geliebten vor sich zu haben; sobald er aber aus dessen Worten erkennt, dass es Don André ist, welchen er schon lange als Nebenbuhler gefürchtet hatte, stürzt er mit gezücktem Degen auf ihn los. Der Diener des treulosen und verworfenen Don André, Fabrice, der seinen Herrn bis hieher begleitet hatte, ruft um Hilfe. Während sich ein Wortwechsel entspinnt, in welchem Don Garcie behauptet, von der Schurkerei des anderen unterrichtet, hieher gekommen zu sein, und Don André sagt, dass er sich als Rächer für die Beleidigung seines Freundes hier befände, kommen Léonor und Jacinte mit Lichtern. Bald darauf eilt auch Don Juan, der eben im Begriffe war abzureisen, herbei; er schenkt der Vertheidigung seines vermeintlichen Freundes Glauben, dass er wirklich als Retter gekommen sei. Zuletzt erscheint noch Don Felix, der Vater Leonorens, welchem aber vorläufig das Vorgefallene verschwiegen wird. Erst am nächsten Tage theilt es ihm Don Juan mit, worauf ihn dieser aufmerksam macht, seinen Verdacht auch auf Don André zu lenken

und zu diesem Zwecke die Diener zu verhören. Zuerst wird Jacinte befragt; sie gesteht, dass Don Garcie ein Rendezvous verabredet habe, dass dieses aber durch seinen Nebenbuhler vereitelt wurde. Nun erkennt der von Don Felix zum Bräutigam bestimmte Don Juan, dass das Herz seiner Braut einem anderen gehört, und er verzichtet darauf, sie zu ehelichen.

Mittlerweile hat Don André an Don Garcie eine Herausforderung zum Duell geschickt; dieser Brief wird von des letzteren Schwester abgefangen und kommt in die Hände Don Juans. Er sieht daraus, dass sich sein Freund wie ein Liebender an seinem Nebenbuhler rächen will, und wird dadurch in seinem Verdachte bestärkt. Alsbald werden alle seine Zweifel durch das Geständnis Fabricens vollends beseitigt, und nun geht er an jenen Ort, wohin Don André seinen Gegner bestellt hat. Wider Erwarten thut er aber dem treulosen Freunde nichts zuleide, sondern, ihn zu sehr verachtend, wie er sagt, als einen Mann *sans honneur, sans foi,* hält er ihn eines Zweikampfes für unwürdig.

Damit ist aber die Sache noch nicht beendet. Der Schuft Don André gibt seine Absichten, Leonorens Gunst zu erlangen, noch nicht auf; er dingt Mörder, um beide Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen. Doch sein Zweck wird nicht erreicht; die gedungenen Mörder bringen aus Versehen ihn selbst ums Leben.

Jetzt erst endigt die Handlung in Harmonie. Der umgestimmte Vater gestattet seiner Tochter, Don Garcie die Hand zu reichen, und Don Juan ist zufrieden, wenn er von Léonor geachtet wird: *„Vous n'avez pu m'aimer, estimez-moi du moins."*

Vanbrugh hat an dieser Handlung nicht unbedeutende Veränderungen vorgenommen. Was die Namen anbelangt, hat er Folgendes geändert: Don Garcie ist hier *Don Guzman,* Don Juan ist *Don Pedro,* Don André ist *Don John de Alvarada,* Fabrice ist *Lopez.*

Der Gang der Handlung ist von dem Punkte an, wo die Abreise Don Pedros *(Don Juans)* stattfinden soll, im wesentlichen ein anderer. Vor allem findet, trotz der günstigen Gelegenheit kein Rendezvous statt zwischen Leonora und Don Guzman; denn die Liebenden können sich hier

ohnedies zu jeder Zeit sprechen, brauchen daher keine Zusammenkunft verabreden. Da nämlich ihre Wohnungen aneinander grenzen, haben sie in der Mauer eine Öffnung gemacht, durch welche sie in mündlichen Verkehr treten können, so oft von irgend einer Seite ein bestimmtes Glockenzeichen gegeben wird.

Es ist nun sehr interessant zu sehen, wie Vanbrugh die Verwicklung herbeiführt: Don John ist hier der einzige, der Leonora bei der Dunkelheit der Nacht aufsucht; mit Hilfe seines Dieners gelangt er in ihr Haus und mittelst eines Dietrichs in ihr Schlafgemach selbst. Sein Verführungsversuch misslingt, und Leonora ruft um Hilfe. Don John will entfliehen, findet aber wegen der Finsternis keinen Ausgang.

Don Guzman, welcher, wie wir wissen, nebenan wohnt, eilt auf diese Hilferufe schleunigst herbei und stürzt in das Zimmer. Don John hat aber ebenso rasch eine Ausflucht bereit; er ruft mit starker Stimme, dass er nicht ruhen werde, bis er den Eindringling getödtet habe; und als er Schritte hört, gebietet er noch lauter, man solle Licht bringen und den Verräther nicht entschlüpfen lassen.

Don Pedro erscheint mit Licht. Nun weiß sich Don John außerordentlich geschickt zu vertheidigen, indem er sagt: „Du siehst hier mich und Don Guzman, deine Braut in der Mitte; es wird dir nicht schwer sein, zu errathen, was vorgefallen ist.“ Don Pedro, welcher seinem Freunde glaubt und vertraut, sieht wirklich in Don Guzman seinen Rivalen und seinen Feind. Dazu kommt, dass sich dieser thatsächlich nicht rechtfertigen kann; denn Leonora weiß nicht, wer zuerst im Zimmer war.

Don John ist aber damit, dass ihn sein Freund für unschuldig hält, nicht zufrieden; er will Don Guzman aus dem Leben schaffen und fordert ihn zum Duell, wie bei Dancourt, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Absicht, ihn auf jeden Fall zu tödten, betont wird. Lopez sagt z. B. (V), dass Don John ausgerüstet sei *„with a sword of a fathom and a half, a dagger for close engagement; and (if I don't mistake) a pocket pistol for extraordinary occasions“*.

Der Brief wird abgefangen, so wie dort. Don Guzman entkommt also dieser Gefahr; aber ein anderes Leid muss er erfahren. Er verliert die Gunst seiner Geliebten merk-

würdigerweise dadurch, dass er sich auf den Rath Jacintas, hinter der bekannten Stelle in der Mauer, vor Leonora und vor dem zufällig auftretenden Don Pedro als jenen Eindringling bekennt, worauf sie ihn von sich weist und sich von ihm lossagt. Nun sucht der arme Unschuldige die Einsamkeit auf und, traurig und verlassen in seinem Gemache sitzend, klagt er: „*Absence, the old remedy for love, must e'en be mine; to stay, and brave the danger were présumption. Farewell, Valencia, then! and farewell, Leonora!*“

Mittlerweile wird Don Pedro auf dieselbe Weise wie bei Dancourt von der Falschheit seines Freundes überzeugt und findet sich auch an dem für den Zweikampf verabredeten Platze ein. Diese Scene ist nun ein Meisterstück des Witzes und Scharfsinns unseres Dichters:

Don Pedro stürzt auf Don John mit gezogenem Schwerte los. Doch wie empfängt ihn dieser! Ganz kaltblütig und mit der unschuldigsten Miene fragt er ihn, was er wolle, und als er aufgeklärt ist, tadelt er Don Pedro, dass er ihn nicht besser kenne, dass er undankbar gegen ihn sei, der ihm so viel Freundschaft erwiesen habe. Don Pedro will Einwendungen machen, doch er lässt ihn nicht ausreden. Auf dessen Worte, er hätte von einem Diener erfahren . . . antwortet er, ihn unterbrechend: „Ja freilich! Ein Diener; das habe ich vermuthet. *Fie! Don Pedro, is't from a servant's mouth a friend condemns a friend?*“ Nun erzählt er ihm, wie er angibt, den wahren Sachverhalt; es ist dies eine fein erdachte Lügengeschichte: „Er sei letzte Nacht, um seiner Verpflichtung gegen ihn nachzukommen, an den verschiedenen Zugängen zum Hause vorübergegangen und habe nicht weit vom rückwärtigen Thore Don Guzman und Jacinta, in eifriges Gespräch vertieft, angetroffen; er habe sich an sie herangeschlichen, und sich hinter eine Säule versteckt und sie belauscht. Da habe er nun gehört, wie Don Guzman sagte, er sei, da bis jetzt Thränen und Seufzer vergeblich gewesen, bereit, sich Leonoras Gunst durch stärkere Mittel zu verschaffen; dann habe ihm Jacinta nahegelegt, mit welcher Leichtigkeit er heute Nacht in ihr Zimmer kommen könne, sie werde ihm mittheilen, wann Leonora zu Bett gegangen sei, damit er sie besuche. Dieses Gespräch habe ihn tief erschüttert, und er habe sich vorgenommen,

diese Zusammenkunft auf jede mögliche Weise zu verhindern. Deshalb sei er in ihr Haus eingedrungen, habe die Thüre offen gefunden und alsbald Hilferufe vernommen. Erschreckt sei er in ihr Schlafgemach gestürzt und habe dort Don Guzman gefunden; nachdem er lange Zeit keinen Laut von sich gebracht hätte, habe er ihn doch endlich laut als Verräther bezeichnen können. Noch heute, fährt er fort, sei seine Erbitterung gegen ihn nicht geschwunden; denn er erwarte ihn hier zum Zweikampfe."

Don Pedro weiß aber, dass Don John seiner Braut nachstellte; er hatte es von Don Felix erfahren. Dies ahnend, gesteht der Lügner, dass er wirklich bis zu dem Augenblicke, als er von seiner Liebe zu ihr gehört, die schöne Leonora verehrt hätte; jetzt aber habe er diese Leidenschaft aus seinem blutenden Herzen verbannt.

Don Pedro ist durch diese Worte wieder mit seinem Freunde ausgesöhnt, er bittet ihn sogar um Verzeihung. Dieser aber gibt den Plan, Don Guzman aus dem Wege zu räumen, noch immer nicht auf, ja er beredet Don Pedro so lange, bis er sich entschließt, den unschuldigen Don Guzman meuchlings zu überfallen und zu tödten.

Sie treffen ihn allein in seinem Zimmer, wie er eben im Begriffe ist, von seinem Diener Licht herbeischaffen zu lassen, dem es aber in seiner Betrunkenheit nicht gelingt. Da nun Don Guzman häufig im Finstern aus- und eingeht und den Platz wechselt, so geschieht das Versehen, dass Don Pedros Schwert nicht ihn sondern Don John trifft, der sterbend seine Schuld bekennt.

Ein wesentlicher Unterschied des Vanbrughischen Stückes von seiner Vorlage liegt ferner noch im Schlusse. Dort findet sich das Paar, das sich von Anfang an in Liebe zugethan war, wieder, und der Vater segnet den Bund; hier willigt Leonora, ohne viel zu klagen, in die Heirat mit Don Pedro ein, während der treue Don Guzman leer ausgeht. Es scheint durchzuklingen, dass dies deshalb geschehe, weil er immer zu zurückhaltend war, und sich nicht, wie Don John, Zutritt zu seiner Geliebten verschaffen konnte; denn im Epilog sagt Jacinta:

„*We can't receive those terms you gently tender,*
But storm, and we can answer our surrender."

Wenn wir alle Veränderungen Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er die Verwicklungen bedeutend vermehrt hat, wobei er aber doch die vorhandenen beibehielt; denn in der Lügengeschichte Don Johns finden wir das erzählt, was dort auf der Bühne wirklich zur Darstellung gebracht wird. Die Durchführung der Intrigue ist sehr hübsch. So wird hier bei weitem künstlerischer als im französischen Stücke das Ende Don Johns herbeigeführt. Dort fällt er durch die von ihm selbst gedungenen Mörder, und sein Tod wird auf der Bühne nur erzählt; hier ist es der auf die gemeinste Weise hintergangene Freund, der aus Versehen, aber wie von einer göttlichen Macht geleitet, das Schwert nicht gegen einen Unschuldigen, sondern gegen den von der größten Schuld beladenen, falschen Freund stößt.

Charaktere:

Don John de Alvarada (Don André).

Don André ist ein Mädchenliebhaber der schlimmsten Sorte; ihm ist es nicht genug, die verschiedensten Vertreterinnen des schönen Geschlechtes zu verführen, sondern er hat es besonders auf diejenigen abgesehen, welche bereits einem anderen versprochen sind; denn gerade Hindernisse stacheln ihn an: *„Les difficultés me donnent de l'amour“* (I 8). Zur Vollführung seiner bösen Absichten ist ihm auch das schlechteste Mittel willkommen; er hintergeht seinen ihm treu ergebenen Freund und schiebt die auf ihm lastende Schuld auf einen andern. Außerdem ist er ein geschworner Feind der Ehe; Don Felix macht ihm den Vorschlag, seine Tochter zu heiraten, doch er weist in schroffer Weise dieses Anerbieten zurück, er räth ferner seinen Freunden von der Ehe ab.

Don John hat auch alle diese Eigenschaften, aber jede von ihnen in gesteigertem Maße. So sind die Mittel, welche er anwendet, um zu seinem Ziele zu kommen, noch schlechter und raffinierter als dort; Don André führt einen Dietrich mit sich, um im gegebenen Falle die Thüre zu seiner Léonor gewaltsam zu öffnen, hier tritt dieser Fall wirklich ein, er sperrt die Thüre thatsächlich auf und dringt

in ihr Schlafgemach ein. Dort wälzt er seine Schuld immer auf einen anderen, bis er es zuletzt nicht mehr im Stande ist und zu dem Mittel des gedungenen Mordes greift; hier dagegen ist seine Schlechtigkeit bis auf die Spitze getrieben; er weiß sich seinem Freunde immer und immer wieder bis zum letzten Augenblicke als unschuldig hinzustellen; denn erst im Sterben liegend, gesteht er seine That.

Hier wie dort ist er ein Feind der Ehe, aber solche Worte findet Dancourt nicht dafür wie Vanbrugh; so, wenn er in dem Gespräch mit Don Felix seinem Unwillen darüber Ausdruck verleiht, dass ihm dieser den Antrag machte, seine Tochter zur Frau zu nehmen, und, da der Vater des Mädchens begreiflicherweise über dieses Benehmen erstaunt ist, er sich äußert: *„Astonished! why ha'n't you talked to me of marriage? . . . you have used me very ill, to come into my house, and to seduce me.“*

Was bei Dancourt nur angedeutet ist, ist hier sehr schön ausgeführt, nämlich der Gedanke, die Schurkerei dieses Mannes als Ergebnis seiner Philosophie hinzustellen. Dort erkennen wir nur sehr leise, dass sein Lebensprincip das *„Amusement“* ist: *„Rien me plaît, tout m'amuse.“*

Bei Vanbrugh ist dies viel deutlicher ausgebildet. Als Beispiel seiner philosophischen Betrachtungen mögen jene Worte angeführt werden, die er vor dem Eindringen in Leonoras Schlafgemach äußert: *„Leonora's charms turn vice to virtue, treason into truth; nature who has made her the supreme object of our desire, must needs have designed her the regulator of our morals. What ever points at her, is pointed right. We are all her due, mankind 's the dower, which heaven has settled on her; and he 's the villain that would rob her of her tribute. I, therefore, as in duty bound, will in, and pay her mine.“* Es ist geradezu verblüffend, dass ein Mensch auf eine solche Sophistik kommen kann, die zu dem Resultate führt, dass derjenige ein Schurke ist, der eine Schurkerei nicht verübt.

Gleichwohl muss man gerade hierin den Geist des Dichters bewundern, der so etwas erdenken konnte.

Noch etwas bleibt zu erwähnen, nämlich das Benehmen und ganze Auftreten Don Johns, das sehr lebhaft an dasjenige des Lord Foppington erinnert (nebenbei sei erwähnt,

dass diese Rolle auch von Cibber gespielt wurde), nämlich die Kaltblütigkeit und Unverfrorenheit bei jeder Gelegenheit, die wegwerfende Behandlung und die Verachtung gegenüber einem jüngeren Bruder, der wenig bemittelt ist, wie hier gegenüber dem armen Don Guzman (vgl. die Scene mit Guzman im ersten Acte).

Lopez (Fabrice).

Fabrice ist die typische Dienerfigur des französischen Theaters dieser Zeit mit ihrer frechen und freien Sprache ihrem Herrn gegenüber, jener Horcher, der alle Geheimnisse seiner Herrschaft weiß, dabei aber äußerst verschwiegen ist; nur durch Drohungen oder Geschenke kann er zu Aussagen gebracht werden.

Lopez hat nicht allein diese Eigenschaften, sondern ist in allem das getreue Spiegelbild seines Herrn, er hat dieselben Gesinnungen wie dieser und ahmt sogar dessen Handlungen nach. So wird auch er, nur durch Hindernisse zur Liebe gereizt. Aber hören wir, in welch schamloser und frecher Weise er dies äußert!

„Difficulties are the carambole of love, I never valued an easy conquest in my life. To rouse my fire, the lady must cry out (as softly as ever she can): ‚Have a care, my dear, my mother has seen us; my brothers suspect me; my husband may surprise us: oh! dear heart, have a care, pray!‘ Then I play the devil; but when I come to a fair-one, where I may hang up my cloak upon a peg, get into my gown and slippers . . .“ Don John: „Impudent rogue!“ (Aside.) Lopez: „See her stretched upon the couch in great security, with: ‚My dear, come, kiss me, we have nothing to fear; I droop, I yawn, I sleep.‘“ (I 1.)

Ganz parodistisch ist die Scene, wo sich Lopez ein Messer ins Herz stoßen will, da er von Jacinta nicht erhört wird; *„Deaf, my fair tyrant“*, sagt er, *„deaf to my woes, Nay, then, barbarian, in it goes“.*

Don Pedro (Don Juan).

Don Pedro ist vor allem in unserem Stücke eine viel wichtigere Figur als die entsprechende, Don Juan, im französischen; dort tritt er in die Handlung gar nicht bedeutend ein; denn, sobald er erkennt, dass seine

ihm bestimmte Braut einem anderen zugethan ist, zieht er sich zurück und, nachdem er von der Falschheit seines Freundes erfahren, gibt er jede Verbindung mit ihm auf. Er ist dort ein kluger, einsichtsvoller, braver Mensch, aber ohne Energie, ohne Leben. Ganz anders Don Pedro. Er ist, was seine psychologische Entwicklung anbelangt, die interessanteste Figur des Stückes. Voll der zärtlichsten Zuneigung zu seinem Freunde, voll der glühendsten Liebe zu seiner Braut, verräth er auch eine echt kindliche Liebe zu seinem Vater. Alle diese drei Gefühle kommen während des Stückes in Conflict mit äußeren Ereignissen: Er wird wegen der zweifelhaften Treue seines Freundes fortwährend von den schrecklichsten Qualen gepeinigt, und sein liebendes Herz von Eifersucht gemartert, dazu hat er noch den Schmerz über den Verlust seines Vaters zu ertragen. Er leidet qualvolle seelische Schmerzen, die erst durch das Geständnis des sterbenden Don John geheilt werden. Besonders schön ist gezeichnet, wie er von den Zweifeln immer verfolgt wird und erst im letzten Augenblick zur Ruhe kommt, als die Ursache seiner Leiden todt zu seinen Füßen liegt. Er kann Leonora bei seiner großen Liebe zu ihr unmöglich verlassen. Diese Figur spielt also hier eine Hauptrolle, während sie dort eine Nebenrolle einnimmt.

Don Guzman (Don Garcie).

Don Garcie ist der jugendliche, aufrichtige und treue Liebhaber im französischen Lustspiel, welcher, fast möchte man sagen, ein Patent auf die Hand seiner Geliebten hat, vor dem schließlich alle Hindernisse weichen müssen. Vanbrugh hat diese Figur mit einem gewissen Spotte behandelt; er stellt seinen Don Guzman ebenfalls als den bevorzugten Geliebten Leonoras hin, aber als zu unbeholfen und unselbständig. Er geht auf die Rathschläge Jacintas ein, sich als den Schuldigen hinzustellen, um dadurch bei ihr noch mehr in Gunst zu kommen; er erreicht aber gerade das Gegentheil davon, indem er nicht allein Vorwürfe hören muss, sondern auch ihre Zuneigung verliert, trotzdem er nachträglich wieder seine Unschuld betheuert. Resigniert wendet er sich daher von seinem bisherigen Lebenswandel ab; er sieht, dass er von den Weibern

nur gequält werde, und entschließt sich, die Fesseln der Liebe zu zerreißen und edleren Vergnügungen, wie er sagt, nachzugehen.

Leonora (Léonor).

Leonora ist vor allem ganz verschieden von Léonor in der Auffassung ihrer Pflichten gegenüber ihrem Vater; sie sagt, der Himmel verbiete ihr die Liebe zu Don Guzman, sie müsse jetzt ihr Glück in ihrem Gatten suchen, sie kommt auch dem Wunsche ihres Vaters nach. Wie Léonor, ist sie ein junges gefühlvolles Mädchen, welches sich dem Geliebten innig und aufrichtig hingibt, aber so weit geht ihre Liebe nicht, dass sie mit diesem eine nächtliche Zusammenkunft in ihrem Zimmer verabreden lässt, sondern Vanhrughs Leonora ist streng tugendhaft gezeichnet; sie gestattet nichts, was über das Erlaubte hinausgeht. Daher weist sie auch Don Guzmann zurück, als er, durch Jacinta verleitet, erklärt, er sei der Eindringling der vergangenen Nacht gewesen.

Jacinta (Jacinte). Die Dienerin Leonorens. Bekanntlich spielen im französischen Lustspiel die Dienerinnen fast dieselbe Rolle wie die Diener; es gilt daher dasselbe wie von Fabrice.

Im englischen Stücke finden wir aber wieder, wie bei Lopez, einen neuen Zug, indem Jacinta in parodistischer Weise als Gegenstück zu Leonora gezeichnet wird. Diese ist die Tugendhaftigkeit selbst, jene ist die personificierte Unverschämtheit und Frechheit; diese ist wirklich nur demjenigen zugethan, der vollkommen unbescholten ist, jene ist nicht wählerisch, wenn sie auch Lopez gegenüber Zartgefühl und Sprödigkeit heuchelt. Die Scene, wo dies geschieht (II 3) ist deutlich eine Parodie. Jacinta weist Lopez mit den schärfsten Worten wegen seiner Liebesanträge zurecht und sagt am Schlusse, gegen die Damen im Zuschauerraume gewendet: *„Thus, ladies, 'tis perhaps sometimes with you; With scorn you flye the thing, which you pursue.“*

Über Don Felix lässt sich weiter nichts sagen, als dass bei Vanbrugh nicht gar so sehr die Härte und Strenge desselben hervorgekehrt wird.

Eine ganz unbedeutende Rolle ist die der Isabella, der Schwester Don Guzmans; sie ist die Freundin Leonorens,

und merkwürdigerweise in Don John (Don André) verliebt. Ihre Berechtigung im Stücke liegt nur darin, dass sie den bekannten Forderungsbrief abfängt und Don Pedro (Don Juan) übergibt.

Die Vorlage zu diesem Stücke Vanbrughs ist jedenfalls, wie schon die Namen der auftretenden Personen erkennen lassen, eine mehr oder weniger freie Bearbeitung eines spanischen Lustspiels; auch der Stoff und die verwickelte Handlung weisen nach Spanien. Es ist demnach kein selbständiges Product Dancourts, und wir dürften aus demselben keine Schlüsse auf dessen Eigenthümlichkeiten als Dichter ziehen. Dancourt erscheint uns daher auch hier nicht so, wie er früher charakterisiert wurde, wohl aber in dem nächsten Stücke.

2. The Confederacy.

Diesem Lustspiele liegt: „*Les Bourgeoises à la Mode*“ zugrunde, ein echt Dancourt'sches Product. Wie nahe verwandt Dancourt und Vanbrugh in ihrem dichterischen Schaffen sind, zeigt der Umstand, dass sich Leigh Hunt verleiten ließ, jede weitere Nachforschung über die Frage nach der Originalität des Stückes zu unterlassen, und es als Vanbrughs alleiniges Eigenthum hinstellte, gewiss in der festen Überzeugung, nur ein Vanbrugh könne dieses Lustspiel erdacht und ausgeführt haben. Und doch hat unser Dichter genau nach der erwähnten Vorlage gearbeitet; in stofflicher Beziehung sind gar keine, in technischer nur höchst geringe Veränderungen zu beobachten.

Wir müssen daher unser Hauptaugenmerk auf das französische Stück richten, und am Schluss wollen wir einige Bemerkungen über die Bearbeitung, oder besser gesagt Übersetzung, anfügen.

Wiederum treten uns zwei Handlungen entgegen, die hier in geschickter Weise miteinander verknüpft sind. Die eine Handlung führt uns zwei verheiratete Bürgerinnen vor, Angelique und Araminte, die mittelst eines verabredeten Kniffes ihren habsüchtigen und mürrischen Ehemännern Geld herauslocken, das diese freiwillig nicht hergeben wollen;

die andere Handlung dreht sich um einen leichtfertigen Burschen der niederen Stände, Janot, welcher sich in die feinen Kreise einschleicht und die Tochter eines angesehenen Bürgerhauses zu entführen sucht.

Erste Handlung: Angelique ist die Gattin Simons, eines „Notaire"; Araminte die Gattin Griffards eines „Commissaire". Die Männer sind Wucherer und Geizhälse, die Frauen Lebedamen, die einen Aufwand führen, welcher weit über ihren Stand hinausreicht. Araminte theilt ihrer Freundin Angelique mit, dass sie von Simon geliebt werde; doch diese ist darüber nicht ungehalten, sondern freut sich sogar, dass sie jetzt einen geeigneten Vorwand habe, sich noch mehr Übergriffe zu erlauben.

Bisher hat sie eifrig dem Spiele gehuldigt; aber sie musste zu diesem Vergnügen in fremde Gesellschaften gehen. Von nun an will sie auf den Rath ihres Hausfreundes — es ist dies Janot, der als „Le Chevalier" auftritt — ihren eigenen Spieltisch errichten. Dazu braucht sie viel Geld. Alles, was sie von ihrem Manne bekommen konnte, ist bereits verspielt, nur mehr ein Diamantring ist ihr übrig geblieben, den dieser für verloren hält. Diesen will sie nun verkaufen; ihre Dienerin, Lisette, hält sie jedoch davon ab; denn Simon habe alle Juweliere der Stadt von dem Verluste des Ringes in Kenntnis gesetzt und sie beauftragt, falls er zufällig in ihre Hände käme, ihm davon unverzüglich Mittheilung zu machen.

Inzwischen kommt Mme Amelin, eine Modistin, um sich ihre Rechnung begleichen zu lassen. Sie bekommt kein Geld, aber sie wird ausersehen, den Ring gegen eine passende Summe als Pfand anzunehmen. Sie geht darauf ein, und so ist Angelique aus der Verlegenheit gebracht. Bald darauf kommt Araminte und klagt, dass sie es neben ihrem Gatten Griffard nicht aushalten könne; er sei immer schlechter Laune und zanke beständig mit ihr. Angelique und Araminte entschließen sich, eine Spazierfahrt zu machen, bei welcher erstere von dem soeben empfangenen Gelde Einkäufe besorgen will.

Kaum sind die beiden draußen, und Lisette allein im Zimmer, schleicht der alte „Commissaire" Griffard herein und, hocherfreut die Dienerin allein zu treffen, bittet er

sie um eine kleine Unterredung. Er offenbart ihr dann das Geheimnis seiner Liebe zu Angelique und ersucht Lisette um ihre Unterstützung.

Sobald nun die beiden Damen von ihrer Fahrt zurückgekehrt sind, hat Lisette nichts Eiligeres zu thun, als ihnen diese Neuigkeit zu hinterbringen. Ganz entzückt darüber fallen sie sich um den Hals und preisen die günstige Gelegenheit, dass sie sich endlich an ihren Gatten rächen könnten. Da zufällig auch Frontin anwesend ist, welcher die Stelle eines „Postillon d'amour“ zwischen Araminte und Simon versieht, so wird gleich der gegen die Gatten gerichtete Anschlag festgesetzt und bestimmt; Lisette muss von Griffard, Frontin von Simon auf Kosten ihrer heftigen Liebe Geld zu erpressen suchen, soviel sie nur können.

Lisette hat sich ihrer Aufgabe ausgezeichnet entledigt und einen namhaften Betrag für Araminte eingeheimst.

Angelique nützt die Liebe ihres Mannes zu ihrer Freundin auch noch weiter aus; sie verlangt jetzt seine Zustimmung, im eigenen Hause eine Spielgesellschaft empfangen zu dürfen. Er verweigert ihr diese Bitte nicht, hat er ja doch selbst das Gute dabei, seine geliebte Araminte häufig in seiner Wohnung zu sehen.

Nun kommt Frontin an die Reihe; er entlockt Simon einen noch größeren Betrag, als Lisette von Griffard erhalten hatte, und gibt ihn Araminte, welche ihrerseits das Geld Lisetten anvertraut mit dem Auftrage, es ihrer Herrin zu überbringen. Es ist eine auf 1000 écus lautende Note. Mme Amelin wird gerufen, die Umwechslung derselben zu besorgen. Inzwischen kommt Goldarbeiter Josse mit dem Diamantring zu Simon; dieser war nämlich von Janot seiner Mutter, Mme Amelin, gestohlen worden, und Frontin, der sich als dessen Diener geberdet, hatte ihn verkauft.

Simon erkennt in dem Ring sein Eigenthum, und Frontin, welcher eben ankommt, wird von Josse als der Überbringer desselben genannt und für den Dieb gehalten. Dieser leugnet mit gutem Grunde und sagt, dass der Ring Janot gehöre; auch Angelique will ihn nicht als den ihrigen anerkennen, weil dadurch ihr Fehltritt offenbar würde.

Endlich kommt Mme Amelin, welche die ganze Sache aufdeckt und erklärt, sie habe den Ring als Pfand von

Lisette genommen, da Angelique Geld benöthigt habe. Letztere steht nun als Sünderin da, aber sie vertheidigt sich, indem sie die Schuld auf ihren Gatten wälzt mit den Worten: „Hättest du diese 1000 écus, mit welchen du Araminte ein Geschenk machtest, mir gegeben, so wäre ich nicht gezwungen gewesen, so etwas zu thun.“ M. Griffard, der auch dazugekommen ist, hört mit Erstaunen, dass seine Frau ein Geschenk angenommen habe und macht ihr Vorwürfe, worauf Araminte entgegnet, dass sie dies nur gethan, um ihn für die 200 Louis zu entschädigen, die er Angelique geschickt habe. Beide Ehegatten sind somit beschämt. Simon hat noch obendrein die Schuld seiner Gattin an Mme Amelin zu bezahlen. Wüthend über ihre hinterlistigen Ehefrauen, verlassen beide die Bühne.

Zweite Handlung: Janot, der Sohn Mme Amelins, gibt sich als Cavalier aus und hat Frontin beredet, ihm als Diener überallhin zu folgen. Keine Thüre ist ihm verschlossen, in die elegantesten Kreise hat er Zutritt. Das Geld zu diesem Leben verschafft er sich theils von seiner Mutter auf redliche und unredliche Weise, theils durch betrügerisches Spiel. Eben hat er einen jungen Mann um 2000 écus gebracht, und er fürchtet sich von nun an, viel auf der Straße zu verkehren. Er bleibt daher im Hause Simons; dort ist er nicht nur der Hausfreund Angeliques, sondern bewirbt sich auch um die Gunst ihrer Tochter Mariane. Letzteres gelingt ihm prächtig; sie beantwortet nicht allein seinen Brief, sondern sehnt sich sogar nach einer persönlichen Zusammenkunft mit ihm. Lisette verschafft ihr diese Freude. Mariane verspricht bei dem Rendezvous, dass sie seine Frau werden wolle; aber Janot kommt in eine unangenehme Lage dadurch, dass Lisette dieses Geheimnis Angelique mittheilt, welche sich anschickt, die Einwilligung ihres Gatten zu einer Eheschließung zwischen beiden einzuholen. Dadurch würden aber seine wirklichen Familienverhältnisse offenbar, und er wäre verloren. Dieser Calamität weiß er sich zu entziehen, indem er Lisette aufträgt, ein wachsames Auge zu haben, dass sich Mariane nie aus der Gesellschaft ihrer Eltern entferne, damit dieselben verhindert seien, von ihrer Verheiratung zu sprechen. Inzwischen soll eine geheime Vollziehung der Trauung

eiligst betrieben werden. Doch dazu fehlt ihm das nöthige Geld. Frontin verkauft daher den Diamantring, welchen Janot seiner Mutter gestohlen hatte. Was folgt, wissen wir bereits. M[me] Amelin bringt am Schlusse die Aufklärung in die Angelegenheit mit dem Ringe. Ihr Sohn, der gerade in dem Augenblicke auftritt, als die ganze Gesellschaft versammelt ist, wird von ihr vor aller Augen entlarvt und gescholten, dass er ihr eine so große Schande gemacht habe. Der entlarvte Janot weiß nicht, was er sagen und welche Miene er machen soll. Aber seine Mutter, die ihn gleichwohl über alle Maßen liebt, richtet ihn nicht zugrunde, sondern macht ihn wirklich zu dem, wofür er sich bis jetzt nur ausgegeben hatte, indem sie ihm 20.000 écus gibt. Nun kann Frontin offen vor aller Welt Mariane als Frau heimführen.

Wie aus der Erzählung der beiden Handlungen hervorgeht, sind sie in sehr geschickter Weise miteinander verbunden.

Charaktere.

Um das Stück in seinen Einzelnheiten genauer zu untersuchen, erübrigt uns noch, auf die Hauptpersonen desselben näher einzugehen.

Simon und Griffard sind nicht um ein Haar von einander verschieden. Beide sind „Bourgeois“ dieser Zeit vom Scheitel bis zur Sohle; als solche sind sie zuhause ihren Frauen gegenüber mürrisch und verdrießlich, bei anderen Damen aber freundlich und schmeichlerisch; ihre eigenen Frauen lieben sie nicht, andere dafür umsomehr.

Ferner sind sie Geldmänner; sie suchen mit allen möglichen, erlaubten und unerlaubten Mitteln in den Besitz von Reichthümern zu kommen, wissen aber das Erworbene nicht in richtiger Weise anzuwenden; sie scharren ungeheure Summen zusammen und sind dabei geizig bis aufs äußerste, freilich nicht immer; verliebt, können sie sogar verschwenderisch sein. Durch ihre eigenen Thorheiten und durch den Leichtsinn ihrer Frauen büßen sie allmählich wieder ihr Vermögen ein.

Angelique und Araminte sind das entsprechende Gegenstück zu ihren Männern. Während diese zusammen-

scharren, werfen sie das Geld zum Fenster hinaus. Wenn diese ihnen gegenüber launenhaft und brummig sind, so gehen sie ihnen von vornherein aus dem Weg und verbringen ihre Zeit in fremden Gesellschaften, heiter und fröhlich, unbekümmert, ob sie sich tage- oder wochenlang nicht sehen werden; treffen sie sich aber einmal zufällig, so wird gestritten, wobei sie die Oberhand behalten. Wenn die Männer sich andere Liebschaften suchen, so sind sie darüber nicht ungehalten; denn sie kennen keine Eifersucht und stellen sie hin als *„une passion bourgeoise, qu'on ne connaît presque plus chez les personnes de qualité"*; sie halten sich nämlich nicht für Bürgerinnen, sondern für etwas Höheres: für Fürstinnen und Gräfinnen.

Angelique ist aber speciell noch gezeichnet als leidenschaftliche Spielerin, und noch eine andere Eigenschaft tritt deutlich hervor, ihre fortwährende Sucht nach Zerstreuung; nichts interessiert und fesselt sie lange, Alleinsein ist ihr die größte Qual. *„La fatiguante chose que le moindre moment d'inquiétude"*, sagt sie selbst.

Lisette ist die Dienerin der Angelique, voll Geist und Routine. Sie leitet alles, sie versteht alles. Wir treffen sie immer auf der Bühne, die sie nur verlässt, wenn sie einen wichtigen Auftrag zu vollführen hat; aber gleich ist sie wieder da und leitet die Intriguen weiter: Sie wird auserlesen, den Diamantring zu verpfänden, lockt in pfiffiger Weise Griffard das Geld aus der Tasche, verschafft dem „Chevalier" ein Rendezvous, und sie fungiert auch als Schiedsrichterin bei dem Zwiste zwischen Angelique und Simon, und zwar zu Gunsten der ersteren, welche sie als die gefälligste und beste Frau hinstellt, wenn man sie nur zu behandeln wisse; kurz, sie besorgt alles.

Frontin, eine typische Dienerfigur des Dancourt'schen Theaters, ist, wie der Dichter ihn selbst sagen lässt: *„valet de chambre de l'un, laquais de l'autre, grison de celle-ci, espion de celle-là"*.

In der Nebenhandlung aber tritt er uns noch von einer anderen Seite entgegen. Dort spielt er die Rolle eines freiwilligen Dieners bloß aus Freundschaft seinem Schulfreunde Janot zuliebe. Er ist also ein Spitzbube so gut wie dieser; beide gehören untrennbar zusammen; Janot ist der geistige

Anstifter und Leiter, Frontin das untergeordnete willfährige Werkzeug, das die Anordnungen seines Freundes vollführt. Er beansprucht freilich keine Entlohnung, aber, wenn diesem das Glück günstig ist, so will er an demselben theilhaben; daher fordert er ihn, als er ihn einem großen Erfolge nahe sieht, energisch auf, sich in diesem Augenblicke seiner anzunehmen und ihn nicht jetzt von sich zu weisen. Jene Scene (IV 12) ist ganz prächtig, wie ihn Janot immer zum Schweigen bringen will, da er einen unpassenden Ort für diese Forderungen wähle, wenn er im Hause Simons, wo sie belauscht werden könnten, dieselben vorbringe, wie er ihn auf eine spätere Zeit zu vertrösten sucht, und Frontin, immer lauter sprechend, bei seinen Forderungen beharrt und sich durch keine Einwände von denselben abbringen lässt, bis er sowohl Geld als auch den Diamantring zugesprochen erhält.

Mariane ist eine Figur, wie man sie bei Dancourt häufig findet, die wir auch bei Vanbrugh schon getroffen haben, ein junges Mädchen, anscheinend unwissend und unschuldig, in Wirklichkeit aber keines von beiden. Wenn sie auftritt, hat sie die unschuldigste Miene der Welt, wenn sie aber spricht, so erscheint sie keineswegs so naiv, wie man vermuthete, sondern ihre Reden sind geradezu schlüpfrig und frivol. Lemaître sagt mit Recht: „*L'air d'ignorance de la fillette souligne le scabreux de ses propos*". Diese Eigenschaften hat sie auch hier trotz oder wegen der starken Überwachung und Abgeschlossenheit, welche ihr ihr Vater vorschreibt; wie viel sie aber auf seine Reden hält, geht aus den bezeichnenden Worten hervor: „*Il me semble que je n'ai entendu que du bruit*" (I 7), als sie von ihm zurechtgewiesen wird.

Die interessanteste Gestalt ist unstreitig Janot.

Lemaître sagt von ihm, dass er in die sehr zahlreich vertretene Kategorie derjenigen gehöre, *qui sont aimés par les femmes et pour eux-mêmes.* Das ist aber, glaube ich, nicht die Hauptsache, sondern er kommt vielmehr in Betracht als ein durch und durch leichtsinniger Mensch, der blindlings in den Tag hineinlebt, den Kopf nur voll von allerlei losen Streichen und Schwindeleien hat, mit denen er die Leute zum besten hält, ja sogar betrügt. Außerdem

ist er noch ein Muttersöhnchen, Mme Amelins verzogener Liebling. Wenn er auch ein Lump ist, so hat sie ihn doch gern, ja sie ist stolz auf ihn, dass er eine so hübsche Rolle in der vornehmen Welt spiele; nur das eine schmerzt sie, dass er sie immer als seine Amme ausgibt. So oft sie mit oder von ihrem Janot spricht, kommt sie immer wieder auf das zurück: Wie sie Angelique die Rechnung bringt, erzählt sie von ihrem großen Sohne, der ihr so viel Verdruss bereite, immer mit schönen Damen verkehre und mit angesehenen Herren spiele — aber überall die Lüge verbreite, dass sie seine Amme sei (I 8); oder, wenn gleich darauf Janot selbst mit ihr allein zufällig zusammentrifft, da ist wieder ihr erstes, ihn zu bitten, sie doch nicht immer zu verleugnen. Man sieht, ihr ganzes Streben ist darauf gerichtet, dass ihr Janot, der ihr so sehr ins Herz gewachsen ist, sie endlich als seine Mutter anerkenne; aber erzwingen will sie es nicht; denn dadurch würde ihr Söhnchen gekränkt und müsste ihr zürnen. Das will sie nicht. Sie wartet lieber die Gelegenheit ab, bis sie viel erarbeitet und erspart hat, dass sie, ohne ihm Schande zu machen, zu ihm sagen kann: „Du, Janot! Ich bin deine Mutter; aber zürne mir nicht; hier hast du 20.000 écus, du brauchst dich nicht mehr als reich auszugeben, du bist es.“

Janot hat damit natürlich zu leugnen aufgehört, und seine Mutter hat die Freude erfahren, ihren Sohn gleichsam von neuem zu besitzen. Lemaître, der über diese Scene auf den Seiten 172—174 seines bereits erwähnten Buches handelt, sagt am Schluss: *„Si je ne me trompe, voilà des scènes où il y a plus que de l'esprit, plus que de l'observation extérieure; et je doute que personne eût rien écrit d'aussi vrai depuis Molière.“* „Es ist hier die Mutterliebe in realistischester Weise gezeichnet; diese Immoralität des mütterlichen Gefühles, diese Mischung von Kummer und Stolz, diese Eigenliebe verwundet und befriedigt zu gleicher Zeit.“ Lemaître bemerkt noch weiter. „Nicht allein hier zeigt sich eine so laxe Auffassung der Moral, sondern überhaupt in allen Stücken Dancourts. Es zieht sich durch sie eine leichte oder zu leichte Philosophie, eine Nachsicht gegen die menschlichen Schwächen, ein ‚Nachgeben den Gesetzen der Natur‘ gegenüber. Dieses Schlagwort, welches so oft in der

Prosa und Poesie des 18. Jahrhunderts wiederkehrt, trifft man hier in einem epicuräisch-banalen Sinn. Das Theater Dancourts zeigt eine unmäßig große moralische Toleranz."

Was das englische Stück „The Confederacy" anbelangt, so finden sich zunächst wieder Verschiedenheiten in den Personennamen: Die zwei Geldmänner sind Gripe *(Simon)* und Moneytrap *(Griffard)*, beide „scriveners"; Lisette heißt hier Flippanta. Janot ist hier Dick Amlet, der als Colonel Shapely auftritt, sein Diener Brass und seine Mutter Mrs. Amlet. Die verschwenderischen Ehegatten sind Clarissa und Araminta. Die Tochter Clarissas ist Corinna.

Vanbrugh hat einige Scenen hinzugefügt, die allerdings zum Verständnis des Stückes nicht nothwendig sind, noch weniger eine Änderung der Handlung bedeuten, aber dazu beitragen, die Ereignisse derselben noch deutlicher hervortreten zu lassen. So wird in der ersten Handlung ein Einschub gemacht, in welchem uns der Erfolg des Kunstgriffes von Clarissa und Araminta vor Augen geführt wird; es ist der Beginn der zweiten Scene des fünften Actes bis zu der Stelle, wo es heißt „Enter Jessamin". (Jessamin ist eine untergeordnete Dienerin, welche im französischen Stücke Jasmin heißt.)

Wir sehen vor unseren Augen, was dort nur erzählt wird: Die sonst mürrischen Gatten sitzen einmal ganz friedlich neben ihren Frauen, freilich nur deswegen, weil die Gattin des andern zugegen ist; sie sind überaus glücklich und in prächtiger Laune. Clarissa kann nun von Gripe haben, was sie will, auch Araminta von Moneytrap; aber nur, weil Gripe die wohlthuende Gegenwart Aramintas, und Moneytrap die Clarissas fühlt. Dabei machen sich in abseits gesprochenen Bemerkungen die triumphierenden Gattinnen über sie lustig. Diese Scene ist ausgezeichnet durchgeführt.

Die verhältnismäßig bedeutendste Erweiterung hat unser Dichter in der Darstellung des Verhältnisses von Mrs. Amlet zu ihrem Sohne Dick gemacht, ein Zeichen, dass auch Vanbrugh davon mächtig angezogen wurde.

Er hat nämlich zwei Scenen eingeschoben, die erste Scene des ersten und des dritten Actes. In ersterer finden

wir Mrs. Amlet im Gespräch mit ihrer Nachbarin Mrs. Cloggit; sie reden über die schlechten Zeiten, dass man sich nichts ersparen könne, weil niemand die Schulden zahle; schließlich kommt Dicks Mutter auf ihren Sohn zu sprechen; sie erzählt, wie sie sich über sein Treiben abhärmen müsse, dass sie ihn fast nie zuhause sähe, und er sie nur, wenn er Geld brauche, aufsuche; so sei er vor drei Wochen bei ihr gewesen, hätte sich aber gegen sie, weil sie ihm nichts gegeben habe, in unverschämtester Weise benommen. Gleichwohl macht ihre Erzählung den Eindruck, als ob sie sich brüstete, die Mutter eines solchen Kindes zu sein, und, wie das Folgende zeigt, verhält es sich auch wirklich so.

Die nächste eingeschobene Scene führt uns Mrs. Amlet und Dick Amlet vor.

Zuerst ist Dick allein im Zimmer seiner Mutter; er durchsucht die Geld-Cassette, findet darin nichts als den Ring und entwendet ihn. Da kommt plötzlich seine Mutter, und, in der Meinung, sie habe ihn dabei gesehen, fällt er auf die Knie und will sie um Verzeihung bitten; doch rasch erkennt er aus ihren Reden, dass sie ihn nicht bemerkte; sogleich wendet er seine Rolle um, und da er schon auf den Knien liegt, daher doch um etwas bitten muss, so fleht er sie um den Segen für seine bevorstehende Vermählung an. Seine Mutter bewundert ihn in dieser Stellung, sie findet ihn reizend, ja sie beneidet seine zukünftige Gattin. Aber ihre Freude wird wieder getrübt als Dick sagt, dass diese Heirat unmöglich sei, wenn es aufkomme, dass er ihr Sohn sei. Da findet Mrs. Amlet die stärksten Worte: „*Then, thou art still ashamed of thy natural mother — graceless! why, I'm no whore, sirrah.*" Aber schließlich gibt sie doch nach, sie sagt es zwar nicht direct, aber lässt es erkennen, dass sie ihm kein Hindernis in den Weg legen werde. „*Dear, dear*", sagt sie, „*how thy fair bride will be delighted. Go, get thee gone, go! Go, fetch her home! Go, fetch her home! I'll give her a sack-posset, and a pillow of down she shall lay her head upon*". Dieses „*Go, fetch her home!*" wiederholt sie immer, so oft er sie an die bekannte Bitte erinnert. Als sie allein ist, bemerkt sie noch: „*The Lord love thee: for thou art a comfortable young man.*"

Von den Charakteren, die im großen und ganzen nichts Neues bieten, ist nur Corinna von Vanbrugh schärfer gezeichnet worden als Mariane von Dancourt.

Corinna übertrifft an Durchtriebenheit Mariane um vieles. Sie richtet z. B. an Flippanta die Frage, ob sie mit 16 Jahren schon alt genug sei zu heiraten; da diese es bejaht, erwidert sie: „*Why, then, to deal as fairly with you, Flippanta, as you do with me, I have thought so any time these three years.*“ Oder, als ihr die Dienerin Dicks Liebesbrief geben will, nimmt sie ihn nicht an mit den Worten: „*I understand myself better than to take letters, when I don't know who they are from.*“ Flippanta will ihn daher wieder zurückgeben; aber das lässt sie erst recht nicht zu und droht ihr, in diesem Falle es ihrem Vater zu sagen, dass sie ihr Briefe zustecken wolle. Wie erstaunt aber ist man schließlich, nachdem sie den Namen erfährt, zu hören, sie habe den Brief nicht genommen, „*because, if it had come from anybody else — I would not have given a farthing for it*“.

Höchst gelungen ist es ferner, wie sie den Brief öffnet und ihn nur so obenhin überfliegt, indem sie nicht die Geduld hat, alles durchzulesen. „*Let me read it!*“ (Viermal wiederholt.) — „*Um, um, um — Cupid's, — um, um, um — darts, — um, um, um — beauty, um, charms, — . . . angel . . .*“

Ihre Erfahrung in Liebessachen, trotz ihrer strengen Abgeschlossenheit, klärt sie selbst mit folgenden Worten in trefflicher Weise auf: „*You should consider, Flippanta, that the more one's alone the more one thinks; and 'tis thinking that improves a girl, I'll have you to know, when I was younger than I am now, by more than I boast of, I thought of things would have made you stare again.*“

Es mag wohl dies wieder eine Stelle sein, in der Vanbrugh auf eine rationellere Erziehung hinweist.

Man sieht also aus dem Ganzen, dass wir hier eher eine Übersetzung als eine Umarbeitung vor uns haben, aber eine Übersetzung, die keineswegs sclavisch ist, sondern ganz und gar das individuelle Gepräge der Vanbrughischen Ausdrucksweise an sich hat.

Doch möge dies gleich hier hervorgehoben werden:

Vanbrugh ist in dieser Beziehung bei Dancourt auf keine besonderen Schwierigkeiten gestoßen, da er es mit Prosa zu thun hatte, und zwar mit einer Prosa der gewöhnlichen Umgangssprache.

Lemaître sagt von dem Stile Dancourts: „*Le style est exactement, et pour la première fois au théâtre (du moins avec cette continuité), celui de la conversation courante, avec ses négligences, ses répétitions de mots, ses anacoluthes, ses incorrections, ses tours à la mode*“, und von dem Dialoge sagt er: „*Le dialogue, libre et capricieux, n'est plus celui de Molière, équilibré, symétrisé, et qui va droit à un but.*“ Auch diese Worte sind wie für Vanbrugh geschrieben.

Das Ganze genommen, der Stoff, die Ausführung desselben, die Charaktere und die Sprache in „*Les Bourgeoises à la Mode*“ sind so beschaffen, dass unser Dichter keine große Mühe verwenden musste, um das prächtige „The Confederacy“ zu schreiben und die englische Bühne und Literatur wie mit einem englischen Originalwerke zu versehen. Wenn auch die Mühe keine erhebliche war, so ist doch das Verdienst, das er sich durch diese Bearbeitung erworben hatte, ein bedeutendes; denn lange Zeit war es ein Repertoirestück ersten Ranges, und kann heute noch mit großem Genusse gelesen werden. Noch im Jahre 1844 wurde das Stück aufgeführt.[1])

3. The Country House.

Was zum Theile schon von „The Confederacy“ gesagt werden musste, dass es eine ziemlich genaue Übersetzung ist, gilt noch viel mehr von der Farce „The Country House“. Sie ist eine Übersetzung von „*La Maison de Campagne*“.

Die Veränderungen, welche Vanbrugh vorgenommen hat, beziehen sich nur auf einige Namen. Der in französischen Lustspielen häufige Dienername „La Flèche“ wird ersetzt durch ein einfaches „*servant*“, „Portier Thibaut“ ist hier ein *Colin*; die Kinder, welche dort als „Cousin“ und „Cousine“ auftreten, heißen hier *Janno* und *Mawkins*.

Der Inhalt der Handlung, und sogar die Reihenfolge der Scenen ist ganz und gar beibehalten. Nur ist das eng-

[1]) Athenaeum. Nr. 884.

lische Stück in zwei Acte abgetheilt, während das französische ohne Unterbrechung weitergeführt wird.

Die Farce besteht darin, dass ein Parvenu, M. Bernard, auf seinem Landsitze keinen einzigen ruhigen Augenblick genießt, indem er von allen möglichen Seiten mit Besuchen überhäuft wird, welche seine Frau, Mme Bernard, alle mit ausgesuchtester Höflichkeit empfängt, er aber zum Teufel wünschen möchte. Die stets wachsende Zahl der Gäste, die unablässig seine Güte manchmal sogar in unverschämtester Weise in Anspruch nehmen, bringt ihn fast zur Verzweiflung. Endlich rettet er sich von seinen unliebsamen Gästen durch den glücklichen Einfall, sein Wohnhaus als Hotel auszugeben; er hängt ein Schild über das Hausthor mit der Aufschrift: *„At the Sword Royal“ („A L'épée Royale“).* Dadurch ist er von dieser Plage befreit; alsbald verschwinden die Besucher.

In diesem Scherz fehlt auch die obligate Heiratsgeschichte nicht. Eraste, der Sohn eines königlichen Gutspächters, liebt die Tochter Bernards, Mariane, welche gemäß väterlichem Verbote noch nicht heiraten darf. Nun wird aber unglücklicherweise oder besser glücklicherweise von dem Diener Bernards ein Hirsch getödtet, der sich aus dem königlichen Reviere verlaufen hat; dadurch ist ein Verbrechen begangen worden, auf das eine große Strafe gesetzt ist. Eraste kann diesen Zufall ausnützen und unter der Drohung, dass von seinem Vater die Anzeige erstattet werde, Bernard zwingen, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Dieser willigt auch ein, aber nur unter der Bedingung, dass er auch das verhängnisvolle Haus mit in Kauf nehme; er will nichts mehr wissen von dem ganzen Wirrwarr und würde sich nur glücklich preisen, wenn er auch seine Frau so los wäre wie jetzt das Haus und dessen Gäste.

Näher auf die Farce einzugehen, ist nicht nothwendig, weil sie uns nichts von Belang bietet, weder zur Charakteristik Dancourts, noch der Vanbrughs.

c. Übersetzungen und Bearbeitungen Molière'scher Stücke.

Vanbrugh hat drei Stücke Molières übersetzt: „Le Cocu Imaginaire“, „Le Dépit Amoureux“ und „M. de Pourceaugnac“.

Nur die Übersetzungen der zwei letzten Stücke sind uns erhalten, von denen die eine in der großen Ausgabe Leigh Hunts gedruckt ist, während uns die andere in einer Separat-Ausgabe mit dem Titel: „*The Cornish Squire, a Comedy, as it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane by his Majesty's Servants, London, 1734*" vorlag.

1. The Mistake.

In sachlicher Beziehung hat Vanbrugh bei der Ausarbeitung dieses Stückes in Rücksicht auf das Original keine einzige Änderung vorgenommen. Wir können demnach gleich den Inhalt des englischen Lustspieles erzählen, indem wir beim ersten Vorkommen eines Personennamens die französische Entsprechung in Klammern hinzufügen.

In diesem Stück findet sich eine widerliche und unnatürliche Haupthandlung mit einer wunderschönen Nebenhandlung verbunden.

Die Haupthandlung, welche Molière nicht selbst erfunden, sondern einem italienischen Stück, betitelt „L'Interesse", von Secchi entnommen hat, geht in letzter Linie auf das uralte und weitverbreitete Motiv der Wette zurück: Jemand wettet mit einem andern, dass seine schwangere Frau einen Knaben zur Welt bringen werde; das trifft aber nicht ein, es wird ein Mädchen geboren. Damit die Wette nicht verloren sei, wird das Mädchen einfach als Knabe ausgegeben und gekleidet: ein poetisches Kunstmittel, das in italienischen Novellen schon sehr früh zu finden und später in jede Literatur eingedrungen ist.

Molière hat an Stelle der Wette eine Erbschaft gesetzt und das einfache Motiv der Verkleidung erweitert. Er nimmt ebenfalls eine geheime Manipulation auf Verlangen der Eltern an, aber nicht wegen einer Wette, sondern deshalb, weil ein reicher Onkel nur einem männlichen Nachkommen dieser Familie sein Erbe vermacht hat. Die Sache wird aber noch weiter verwickelt, indem Molière annimmt, dass das Mädchen anfangs weggegeben und gegen ein fremdes, männliches Kind umgetauscht wird; da dieses aber bald in Abwesenheit des Adoptivvaters stirbt, so wird wieder das Mädchen in das Haus aufgenommen und jetzt erst in die Knabenkleider gesteckt. Dem zurückgekehrten

Vater wird der Tod des adoptierten Kindes verheimlicht, seine Frau stirbt, und so lebt er immer in der Meinung, noch denselben Knaben vor sich zu sehen, den er verlassen habe. Dies ist die Voraussetzung des größten Theiles des Stückes.

In diesem verkleideten Mädchen Camillo *(Ascagne)*, erwacht die Liebe in einer Weise, die sie zu folgender unsauberen Handlung treibt: Sie weiß es zu bewerkstelligen, dass sie Don Lorenzo *(Valère)*, den früheren Geliebten Leonoras *(Lucile)*, ihrer Schwester, für sich in Anspruch nimmt, ihn während der Nacht im finstern Gemache erwartet und sich nach einigen Nächten des Liebesgenusses sogar mit ihm geheim vermählt. Wie dies möglich ist, dürfen wir ebensowenig fragen wie darnach, worin das Verdienstliche einer solchen Handlungsweise besteht; sie ist nicht allein unmöglich, sondern auch im höchsten Grade unmoralisch.

Nachdem Camillo einen so routinierten Streich ausgeführt hat, weiß sie sich nicht mehr weiter zu helfen; sie klagt ihrer Freundin Isabella *(Frosine)* ihr Leid und bittet sie um Rath, was sie nun beginnen solle. Ein Zufall hilft ihr aus der Klemme. Der Vater erfährt, dass das Kind, welches er für seinen adoptierten Camillo hielt, seine eigene Tochter ist, und ferner kommt ihm von einem Diener die Nachricht zu, dass sie auf die erwähnte Weise Don Lorenzo zum Gatten gewonnen habe. Er ist nicht aufgebracht darüber, sondern höchst erfreut über diesen Coup und segnet den Bund.

Diese Handlung trägt auch den Keim und die Voraussetzung für die Nebenhandlung an sich. Leonora wird — das muss vorausgeschickt werden — außer von Don Lorenzo besonders innig von Don Carlos (Eraste) geliebt. Don Lorenzo, welcher, wenn er in Camillos Armen ruht, Leonora zu besitzen glaubt, und dem noch dazu die vermeintliche Leonora aufträgt, tagsüber sich ihr gegenüber so kühl als möglich zu verhalten, dieser Don Lorenzo reizt den eigentlichen Liebhaber Leonorens, den armen Don Carlos, begreiflicherweise durch sein siegesbewusstes Auftreten bis aufs äußerste. Die Eifersucht des letzteren erreicht aber ihren höchsten Grad, als er von Don Lorenzos Diener,

Lopez *(Mascarille)*, erfährt, wie intim sein Herr mit Leonora verkehre. Er beginnt ihr nun zu schmollen, weist deren Dienerin, die ihm einen Bestellungsbrief für den Abend bringen will, barsch zurück; auf das hin ist natürlich auch seine Geliebte beleidigt, und sie sind aufeinander „böse" geworden.

Es ist nun sehr hübsch zu beobachten, wie die beiden Liebenden zusammenkommen, sich gegenseitig tüchtig die Meinung sagen und für immer Abschied nehmen wollen, wie sie sich schon ihre Geschenke zurückwerfen, aber doch schließlich nicht im Stande sind einer des anderen zu entbehren, und sich wieder versöhnen. Es ist das Ganze eigentlich keine Handlung, sondern nur eine Liebesschäkerei, hervorgerufen durch das kalte Benehmen Don Lorenzos, welches wieder seinen Grund in dem Irrthum hat, dass er Camillo für Leonora hielt. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist daher der Titel, welchen Vanbrugh dem Stücke gegeben hat, zu verstehen: *„The Mistake"*.

Wenn Vanbrugh an dem Inhalte dieses Stückes nichts geändert hat, so hat er doch bezüglich der Sprache große und bedeutende Veränderungen vornehmen müssen. Bekanntlich ist ja das französische Stück in Versen geschrieben. Unser Dichter hat aber aus den Versen eine Prosa gemacht, die fließende, leichte Prosa der Umgangssprache. Daraus erklärt sich, das sich das englische Stück mit viel größerem Genusse lesen lässt, als das französische, in seinem geschraubten und zu hoch klingenden Stil, mögen diese Verse noch so schön und die Sprache an sich betrachtet noch so kunstvoll sein.

Scene für Scene ist wieder beibehalten, ja beinahe Gedanke für Gedanke; die Verschiedenheit liegt in der Ausdrucksweise. Man vergleiche z. B. die Scene zwischen dem Vater Leonoras, Don Alvarez, und Don Lorenzos Vater, Don Felix, mit der betreffenden Scene im Molièreschen Stück, oder die Scene, wo das einander schmollende Liebespaar auftritt, so wird man jedenfalls dem Vanbrughischen Stück den Vorzug geben.

2. Squire Trelovby, or the Cornish Squire.

Wie im vorigen Stück durch die verwegene That Camillos die alles bezwingende Macht der Liebe gezeigt

wird, allerdings auf die anstößigste Art, die man sich denken kann, wird hier im großen und ganzen dasselbe Thema behandelt, aber in anziehender Weise. Das Vorspiel deutet darauf hin mit den Worten: „*Pour vaincre toute chose Il ne faut que s'aimer bien.*"

Die Handlung nimmt bei Molière folgenden Verlauf: Der Ausgangspunkt ist die innige Liebe Erastes zu Julie, der Tochter Orontes. Der strenge Vater will eine Heirat nicht zulassen; denn er hat seinen künftigen Schwiegersohn schon selbst bestimmt, nämlich den reichen Limosiner „*M. de Pourceaugnac*". *Eraste* sinnt nun darauf, sich seines Nebenbuhlers zu entledigen. Zu diesem Zweck vereinigt er sich mit dem Neapolitaner *Sbrigani*, mit *Nérine*, der DienerinJulies, und mit *Lucette*. Diese vier und noch andere, die dazu gewonnen werden, führen nun mit dem albernen Provinzbewohner auf dem Theater gleichsam wieder ein Theater auf, indem sie ihm die tollsten Streiche spielen, die alle darauf hinzielen, ihn bei Oronte in Verruf zu bringen.

Der Hauptanführer dieses Complottes ist Sbrigani. Er erwartet Pourceaugnac bei seiner Ankunft in der Stadt, welcher von einer zahlreichen Menge verfolgt, von ihr verlacht und verspottet wird; er befreit ihn aus seiner unangenehmen Lage, indem er die Spötter zurechtweist und zerstreut. Es gesellt sich, wie zufällig, Eraste zu ihnen, der sich als sein Freund geberdet, bis Pourceaugnac es selbst glaubt. Dieser wird dann zu Ärzten gelockt, um ihn einer Behandlung unterziehen zu lassen, weil sie wissen, dass er bei ihnen längere Zeit verbleiben müsse; doch er entkommt ihnen. Es liegt hier eine um diese Zeit sehr beliebte Verspottung der Ärzte zugrunde. Sbrigani hat jetzt eine neue List bereit. Er geht, als flämischer Kaufmann gekleidet, zu Oronte und beschuldigt M. de Pourceaugnac als einen gänzlich verschuldeten Mann; er wendet sich ferner an letzteren selbst und verräth ihm, dass die Tochter Orontes eine Kokette sei. Das Zusammentreffen Orontes und Pourceaugnacs stellt sich dadurch als höchst komisch heraus: Oronte sagt, er habe nicht mehr im Sinne, einem verschuldeten Manne seine Tochter zu geben, und Pourceaugnac verzichtet, ein so leichtes Mädchen, wie Julie sei, zu heiraten. Damit ist es aber noch nicht genug. Es werden noch Nérine

und Lucette aufgeboten. Die eine ahmt die Sprache des „Languedoc", die andere die der Picardie nach, die eine gibt vor, aus Pezenas zu kommen, die andere aus St. Quentin. Beide stellen M. de Pourceaugnac als ihren Gemahl hin, die eine wie die andere behauptet, er habe sie vor so und so vielen Jahren geheiratet; schließlich rufen sie sogar zur Bestätigung ihrer Aussagen Kinder herbei, die ihn mit Papa anrufen müssen.

Nun steht Pourceaugnac beschämt da; er weiß sich nicht zu helfen. Ihm wird nahegelegt, sich vor den Gesetzen inacht zu nehmen, welche auf Polygamie Todesstrafe setzen.

So haben die Verbündeten die Hauptsache der Komödie beendet; es handelt sich nur mehr darum, ihn aus der Stadt zu bringen. Sbrigani räth ihm, sich als Frau zu verkleiden und zu entfliehen. Er geht darauf ein, wird aber von als Häscher verkleideten Männern, die in die ganze Sache eingeweiht sind, in Haft genommen und bis an die Grenze der Stadt geführt, wo sie ihn, auf eine scheinbare Bestechung Sbriganis hin, freilassen.

Jetzt sind alle Hindernisse beseitigt; denn der Landjunker ist wieder aus der Stadt hinausexpediert worden.

Eraste führt noch den letzten Coup aus. Er bringt Julie vor ihren Vater, indem er behauptet, er habe sie soeben den Händen Pourceaugnacs entrissen, der sie entführen wollte. Der Vater, über diese Heldenthat gerührt, gibt ihm seine Tochter, welche sich so stellt, als ob sie lieber Pourceaugnac die Hand gegeben hätte.

Bis hieher hat Vanbrugh die Handlung gerade so weitergeführt, sie aber bei diesem Punkte nicht geschlossen, wie es Molière thut. Bevor wir die Weiterführung besprechen, seien die veränderten Namen der auftretenden Personen angegeben: Aus dem Limosiner M. de Pourceaugnac ist ein Landjunker aus Cornwall geworden, *Squire Trelovby;* Eraste ist hier *Lovewell,* Oronte ist *Tradewell* und Sbrigani führt den Namen *Wimble;* die übrigen Namensformen lauten in beiden Stücken ähnlich.

Vanbrugh setzt das Stück in folgender Weise fort: Man spricht im Hause Tradewells über den gelungenen Streich. Nerina wünscht Julia Glück, worauf sie erwidert,

dass man ihr wahrlich nichts Besseres wünschen könne als das, was sie soeben erreicht habe. Ihr Vater ist über diese Rede ganz erstaunt, da er nun ahnt, dass dies eine abgemachte Sache war. Wimble bemerkt stolz, dass es ihm sehr unangenehm gewesen wäre, von einem Wucherer und einem albernen „Squire“ übertrumpft worden zu sein; der hintergangene Vater muss aber auch noch die Worte Lovewells, an Julia gerichtet, anhören: *„I told you, madam, Love was ingenious, and could conquer ev'ry difficulty in hope of so charming an angel.“* Darüber ist nun der alte Tradewell äußerst erbittert und macht seinem Groll mit den Worten Luft: *„A pox of your compliments! I thought still to have had the pleasure of marrying her in spite of her teeth.“*

Der hartherzige Vater wird sich also hier seiner Täuschung bewusst, er sieht, dass er der Betrogene ist.

Ein sehr guter Einfall Vanbrughs ist es ferner, dass er den „Squire“ noch einmal auftreten lässt, und zwar inmitten der zwei Ärzte, in deren Behandlung er gestanden, und denen er entflohen ist. Sie haben gleichsam ihre Beute wieder erhascht und geben sie erst dann los, als die fünfzig Guineas, welche für die Behandlung gefordert wurden, bezahlt sind. Lovewell hat diese Schuld entrichtet, und der „Squire“ ist wieder frei. Der gepeinigte und bis zum Wahnsinn gemarterte Landjunker wird wieder langsam ernüchtert, es wird ihm alles aufgeklärt, was mit ihm vorgefallen, so dass er am Schluss sogar ganz befriedigt ist über den glücklichen Ausgang seiner Londoner Reise: *„When I come from the Land's End again“*, sagt er, *„for a London Wife, may I succeed as I did before.“*

Der alte Tradewell erhält von Lovewell den Rath, in Zukunft den Verstand nicht zu gering anzuschlagen, und das Gold nicht zu hoch zu schätzen: *„For you see the first is frequently too hard for the last.*

However various Fortune's gifts may fall,
Tho 'gold and greatness be the gen'ral call,
Be wit my only wish, that comprehends them all.“

Was die Ausführung des Stückes anbelangt, so muss hervorgehoben werden, dass es mehrere eingeschaltete Tänze und Gesänge enthält. Nach Laun (Molière-Ausgabe II 113)

waren diese „Intermèdes“ im französischen Theater die unerlässlichen Bestandtheile eines vom Hofe oder für denselben bestellten Stückes.

Das französische Stück hat gleich am Beginne zwei Scenen, von denen die eine den Auftrag Erastes an die auf der Bühne aufgestellten Musikanten, Sänger und Tänzer zur Vorführung einer Serenade, die andere Lieder enthält, welche sich auf das Verhältnis Erastes zu Julie, oder, allgemein gesprochen, auf ein Liebespaar beziehen, das bei den Eltern auf Widerspruch stößt.

Beide Scenen fehlen bei Vanbrugh ganz.

Am Schlusse des ersten Actes treffen wir bei Molière vier Scenen mit solchen Schaustellungen, die aber diesmal zur Handlung gehören.

Die Ärzte führen nämlich zur Erheiterung des an „Mélancholie hypocondriaque“ erkrankten Pourceaugnac einen Tanz auf; es kommen noch Matassins hinzu, welche den Reigen durch kunstvolle Grotesktänze verschönern; dabei halten sie statt einer Peitsche eine Klystierspritze in Händen, die der Apotheker gebracht hat; schließlich singen die Ärzte einige Verse, worin sie den Limosiner auffordern, er solle dieses Instrument gebrauchen. M. de Pourceaugnac erwidert singend, sie sollen zum Teufel gehen, und entflieht.

Bei Vanbrugh treten die Matassins nicht auf, sondern außer den phantastisch gekleideten Ärzten nur der Apotheker; hier wollen sie gleich beginnen, dem Squire Blut abzuzapfen. Er lässt es aber nicht geschehen, jagt sie davon und entwischt ihnen.

Wir sehen also wieder eine Vereinfachung und eine Neigung zum Natürlicheren und Wahrscheinlicheren.

Der Schluss des zweiten Actes ist in beiden Stücken gleich. Auch am Ende des dritten Actes hat Vanbrugh wie Molière Tänzer und Sänger auftreten lassen; nur sind letztere im englischen Stück in die beliebte Maske eines Schäfers und einer Schäferin gekleidet, welche beide einen Wechselgesang aufführen. Volle Lebenslust spricht sich in den nicht dem Französischen entnommenen Versen aus:

„Let us revel in our prime!
Let us catch the bloom of time!
What is life when Love's away?

Soon as pleasure takes its leave,
Let us hasten to the grave,
Scorning age and slow decay."

Die Sprache Vanbrughs.

Wenn am Schlusse einige Worte über die Sprache Vanbrughs im Zusammenhange angefügt werden, so geschieht dies deshalb, um besonders deutlich zu machen, dass er gerade in dieser Beziehung groß und bedeutend dasteht, ja größer denn als Lustspieldichter κατ' ἐξοχήν; seine Lustspiele entbehren nicht eines prächtigen und ungezwungenen Humors und einer leichten und eleganten Durchführung des Stoffes, doch, vom moralischen Standpunkte betrachtet, sind sie, wie wir gesehen haben, nicht unantastbar, und manchen werden sie wegen dieses Fehlers — ob mit Recht oder Unrecht möge dahin gestellt bleiben — nicht anziehen. Was aber die Sprache an sich anbelangt, so wird jeder, der heute seine Werke liest — seien es seine Briefe, seine Original-Lustspiele oder Übersetzungen — überall von dem leichten Flusse seiner Rede entzückt sein, und er wird den Bericht Cibbers in dessen „Apology" (Seite 178) Wort für Wort wie aus seiner Seele gesprochen finden: *„Sir John Vanbrugh's Pen, is not to be little admired, for its spirit, ease and readiness, in producing plays so fast upon the neck of one another; for notwithstanding this quick dispatch there is a clear and lively simplicity in his wit, that neither wants the ornament of learning, nor has the least smell of the lamp in it. As the face of a fine woman, with only her locks loose about her, may be then in its greatest beauty, such were his productions, only adored by nature. There is something so catching to the ear, so easy to the memory, in all he writ, that it has been observed by all the actors of my time, that the style of no author whatsoever, gave their memory less trouble than that of Sir John Vanbrugh, which I myself, who have been charged with several of his strongest characters, can confirm by a pleasing experience. And indeed, his wit, and*

humour was so little laboured, that his most entertaining scenes seemed to be no more than his common conversation.“

Nach unserem Dafürhalten kann einer Sprache für Lustspiele kein besseres Zeugnis ausgestellt werden, als in diesen Worten zu lesen ist. Geist, Einfachheit und Natürlichkeit sind die darin gepriesenen Vorzüge, die in solchem Maße vorhanden sind, dass der Schauspieler, der seine Worte aufmerksam liest, nicht die geringste Schwierigkeit findet, sie sogleich festzuhalten.

Blair spricht in seinen bekannten Vorlesungen *(„Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“, London, 1865)* folgenden Satz aus: *„In every art of composition the perfection of art is to conceal art“;* und das gilt vollkommen von der Sprache unseres Dichters. So wenig gekünstelt, so, wie jeder glauben würde, dass er sich in dem betreffenden Falle ausgedrückt hätte, in Wirklichkeit aber doch nicht im Stande wäre, zu sprechen, falls er es nicht vorher so gehört, so beschaffen, so einfach ist alles, was er geschrieben hat.

In allem, was er Schriftliches hinterlassen, finden wir eine Sprache, wohl nicht um ein Haar verschieden von der, welche er auch im Leben gebrauchte. Viele seiner Ausdrücke und Wendungen, von denen wir eine hinreichende Auswahl an verschiedenen Stellen wiederzugeben genöthigt waren, sind für seine besondere Denk- und Sprechweise geradezu charakteristisch zu nennen, und es zeigt sich in denselben so recht deutlich, dass aus dem Stile der Charakter eines Menschen hervorleuchtet.

Wir können aber auch aus seinen Werken die Sprache seiner Zeit überhaupt kennen lernen, die Sprache der sogenannten „Londoner Gesellschaft“, und nicht allein diese, sondern, was sehr interessant zu sehen ist, auch die Sprache des gemeinen Mannes und des Bauers. Denn auch den Dialect beherrschte er mit erstaunlicher Fertigkeit; die schönsten Proben davon liefert sein Fragment *„A Journey to London“*. Vanbrughs Gegner haben allerdings die dialectischen Scenen als eine Unschönheit aufgefasst und ihn deshalb angegriffen; von dem heutigen Standpunkte betrachtet aber können gerade sie zur Schönheit eines Lustspieles beitragen, wofern sie nur in meisterhafter Weise zur Darstellung gebracht werden.

Vanbrugh hat eingesehen, dass man nicht von vornherein den Dialect von der Bühne ausscheiden dürfe, dass jeder Dialect einer Sprache, wenn er nur in kunstvoller Weise gehandhabt wird, seine volle Berechtigung hat.

Wie vorzüglich Vanbrugh die feine Conversationssprache zur Anwendung brachte, dafür haben wir einen schlagenden Beweis. In Spences „Anecdotes" lesen wir auf Seite 235, wo es sich um die Abfassung eines Wörterbuches handelt: „*The list for prose authors (from whose such a dictionary should be collected) was talked over several times and quite settled. There were eighteen of them named by Mr. Pope . . . but four of that number were only named as authorities for familiar dialogue and writings of that kind. — Pope.*" In einer Anmerkung dazu werden als jene vier angeführt: *Ben Jonson, L'Estrange, Congreve* und *Vanbrugh*.

Vanbrugh hat also auch die Anerkennung Popes gefunden, eines Dichters, der unstreitig für die Beurtheilung sprachlicher Dinge als verlässlichster Richter anzusehen ist.

Diese allgemeinen Worte mögen genügen.

Fragen wir nun zum Schlusse: „Warum ist Vanbrugh durch seine Sprache bedeutend geworden?", so müssen wir antworten, dass es wieder die Natürlichkeit seines ganzen Wesens ist, die auch sie zu solcher Vollendung gebracht hat, dieselbe Natürlichkeit, die ihn zu einem hervorragenden Dichter und zu einem großen und berühmten Architekten gemacht hat.

